XXXIIe ANNÉE | Nouvelle Série : N°s 93-94 | Juillet 1950



REVUE
DE
MUSICOLOGIE

Publiée par la Société Française de Musicologie
avec le concours du CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Reconnue d'utilité publique
Honorée d'une souscription du Ministère de l'Éducation Nationale

---

SOMMAIRE

LIBRAIRIE FISCHBACHER
33, RUE DE SEINE, 33
PARIS (VIe)

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Maison Gaveau, 45 et 47, rue La Boétie, Paris VIIIe

---

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit en un groupement spécial les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales.

Elle se compose de membres souscripteurs et de membres donateurs, de nationalité française (membres actifs) ou étrangère (membres correspondants), admis, sur leur demande et sur la présentation de deux membres, après avis du Conseil d'administration, en séance ordinaire de la Société.

La cotisation est *au minimum* de 500 francs par an pour les membres souscripteurs résidant en France, de 750 francs pour les membres souscripteurs résidant à l'étranger, et de 10.000 francs une fois versés pour les membres donateurs. (15.000 pour ceux qui résident à l'étranger).

Tous les membres de la Société sont invités à assister aux séances ordinaires (communications, auditions musicales, etc...) ; ils ont droit à la réception gratuite de la *Revue de Musicologie* et à des avantages pour l'achat des *Publications*.

Les cotisations doivent être adressées de préférence au compte de *chèques-postaux* 627-08 Paris, compte de la *Société Française de Musicologie* (45, rue La Boétie, Paris-VIIIe) ; ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

Revue de Musicologie

Vente au numéro :

LIBRAIRIE FISCHBACHER,

33, rue de Seine, Paris (VIe).

Prix du présent numéro : 350 fr. — Étranger : 500 fr.

Nous adoptons, avec le présent numéro, une périodicité semestrielle, en attendant de pouvoir revenir à la périodicité trimestrielle d'avant-guerre. Un second numéro pour 1950 paraîtra donc en fin d'année.





LES GAMMES BYZANTINES ET LA COMMISSION DE CONSTANTINOPLE EN 1881

Tous ceux qui se sont occupés de musique byzantine se sont heurtés au problème des gammes. Le grand traité de Chrysanthe, avec tous ceux qui en dérivent contient des échelles théoriques au sujet desquelles on s'est lancé dans des considérations de toute sorte. Mais il aurait fallu avant tout éclairer la lanterne et vérifier si la pratique correspondait à la théorie. En Europe, personne, à ma connaissance, ne s'en est avisé, et il faut arriver à l'année 1881 pour rencontrer un ensemble de constatations expérimentales qui ne laissent rien à désirer.

En cette année-là, en effet, le Patriarcat orthodoxe de Constantinople forma une Commission musicale, ayant pour mission de rechercher les améliorations et les rectifications à introduire dans la théorie et la pratique de la musique byzantine pour assurer la conservation des mélodies liturgiques, qui transmises jusqu'alors par la tradition orale, couraient le risque d'être altérées sous l'influence de la musique étrangère.

La Commission attribua la décadence actuelle de la musique byzantine à diverses causes. D'abord à un esprit d'innovation irréfléchi qui tend à réformer complètement le chant légué par les générations précédentes et à lui substituer même la polyphonie occidentale. Ensuite à l'influence cachée, mais sans cesse grandissante, de la musique européenne par le théâtre, le concert, l'armée, les réunions mondaines. Cette influence gâte l'oreille, qui accoutumée aux demi-tons européens, trouve étranges les intervalles byzantins. Enfin, les cantilènes liturgiques sont trop souvent exécutées sans soin par des psaltes ignorants ; quand ils ne le sont pas, ils remplacent fréquemment les mélodies traditionnelles par des compositions de leur cru, qui n'ont ni la pureté ni la simplicité des airs anciens.

Actuellement la théorie est fondée sur le grand traité de Chrysanthe, édité à Trieste en 1832. Il contient une division de l'octave en 68 parties égales, sans fournir aucun moyen de vérifier si cette division est réelle ou fictive. Les intervalles qu'il préconise : 12, 8 et 7, paraissent arbitraires. Aussi, autrefois ce n'était que par une longue pratique que l'étudiant formait son oreille aux trois intervalles principaux, aux hyphesis, et diesis des genres chromatique et enharmonique. Peu à peu la durée des études a été réduite ; l'influence du piano et des instruments à vents européens a porté les chanteurs à confondre le ton de 12 avec celui de 8, le ton de 7 avec le demi ton européen. Au fur et à mesure de la disparition des anciens psaltes, dans les grands centres, la tradition s'altère de plus en plus, et on peut prévoir le moment où il sera impossible de la retrouver, si on ne détermine dès maintenant ses caractéristiques.

Toutefois on constate que dans toutes les églises orthodoxes d'Anatolie, la force de la tradition a conservé pure et intacte l'essence de la cantilène byzantine. Des rives du Danube jusqu'en Egypte elle est la même ; les trois tons de 12, 8, 7, les hyphesis, etc., se chantent pareillement en Syrie, en Roumanie, en Serbie, en Grèce, en Crète, en Bulgarie, en Palestine comme au Mont Athos, à Chypre comme dans le Péloponnèse. On peut dire que la tradition s'est maintenue intacte, partout où elle a été à l'abri de l'influence européenne.

Aussi dans ses travaux, la Commission a délibérément renoncé à toute théorie préconçue et a eu recours exclusivement au monocorde.

Voici le résultat de ses mesures, en prenant pour base le *do* de 256 vibrations (à peu près le *do* européen) :

	Do	*Ré*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La*	*Si*	*Do*
	1	8/9	81/100	3/4	2/3	16/27	27/50	1/2
Savarts :		51	91,5	125	176	227,2	267,6	301

La note *Mi* a été l'objet de mesures répétées : sa valeur moyenne a été de 0 m 810 sur une corde d'un mètre.

Cette échelle est celle du genre diatonique (1) auquel se rapportent surtout le 1er mode et le 1er plagal. Dans les deux autres modes diatoniques (4e et 4e plagal) l'expérience a montré que :

(1) Dans la théorie byzantine le mot *diatonique* a un autre sens que dans la théorie occidentale. Le genre byzantin répondant à notre diatonique occidental est l'*enharmonique*.

1° Le 4e mode use d'un *la* un peu plus haut ; la corde = 0,583 = $\frac{729}{1250}$; on a ainsi :

	Sol	*la*	*si*	*do*
	$\frac{2}{3}$	$\frac{729}{1250}$	$\frac{27}{50}$	$\frac{1}{2}$
Savarts :	176	234,2	267,6	301

2° Le 4e plagal use d'un *ré* plus haut : la corde = 0.875 = $\frac{2187}{2500}$; on a ainsi :

	Do	*Ré*	*Mi*	*Fa*
	1	$\frac{2187}{2500}$	$\frac{8}{10}$	$\frac{3}{4}$
Savarts :		58	96,9	125

Ce *ré* correspond au *la* précédent, lui aussi à 58σ du sol.

Ces deux modes se composent de deux tétracordes semblables disjoints par un ton majeur.

Dans le genre chromatique, le 2e mode use d'un *la* un peu plus bas = 0.617 = $\frac{50}{81}$; on a ainsi :

	Sol	*La*	*Si*	*Do*
	$\frac{2}{3}$	$\frac{50}{81}$	$\frac{27}{50}$	$\frac{1}{2}$
Savarts :	176	209,7	267,6	301

L'échelle se compose de deux tétracordes semblables disjoints par un ton majeur.

Le 2e plagal emploie un *mi* de 0,8 44 = $\frac{27}{32}$ et un *Fa* = 0,695 = $\frac{25}{36}$ à très peu près ; on a ainsi :

	Ré	*Mi*	*Fa*	*Sol*
	$\frac{8}{9}$	$\frac{27}{32}$	$\frac{25}{36}$	$\frac{2}{3}$
Savarts :	51	74	159	176

ce sont : *ré, mi bémol, fa dièze, sol* de la gamme pythagoricienne.

L'échelle se compose de deux tétracordes semblables disjoints par un ton majeur.

Dans le genre enharmonique, 1° le 3e mode use d'un *mi* plus haut

$= 0{,}790 = \frac{64}{81}$ (c'est le *Mi* européen) et d'un *Si* de $0{,}563 = \frac{9}{16}$.

On a ainsi :

	Fa	*Sol*	*La*	*Si♭*	*Do*	*Ré*	*Mi*	*Fa*
	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{8}{18}$	$\frac{64}{162}$	$\frac{3}{8}$
Savarts :	125	176	227,2	249,5	301	352	403	427

Le 3e plagal (Varys) emploie le *La* du 4e mode ; de sorte que la tierce *Sol, la, si*, se présente ainsi :

	Sol	*La*	*Si*
	$\frac{2}{3}$	$\frac{729}{1250}$	$\frac{9}{16}$
Savarts :	176	234,2	249,5

L'échelle se compose de deux tétracordes semblables (*Si* — *Mi*, *Fa* ♯ — *Si*) disjoints par un ton majeur.

D'après ces résultats, la Commission divise l'octave en 36 Tmêmes (et non plus 68 comme le veut Chrysanthe) ce qui donne l'échelle fondamentale suivante :

	Do	6	*Ré* 5	*Mi* 4	*Fa* 6	*Sol* 6	*La* 5	*Si* 4	*Do*
		Tmêmes							
	0		6	11	15	21	27	32	36
Savarts :			51,2	91,3	125	176	227,2	267,4	301

C'est celle qu'on a vu plus haut.

Mais ce qui est particulièrement intéressant, c'est que la Commission de Constantinople s'est occupée du phénomène de l'*attraction*, si mal connu et si peu étudié (1). Elle constate d'abord que dans chaque chant certains sons sont fixes, d'autres mobiles. Bien que ce fait ne soit noté dans aucun traité, il est soumis à des lois que la tradition a conservées.

L'attraction, rarement employée dans le genre stichérarique est un attribut spécial et un élément indispensable du genre hirmologique.

(1) A ma connaissance, la seule précision qu'on ait donné sur l'attraction occidentale se trouve dans un article de Fétis dans la *Revue Musicale* (3 janvier 1847) où il dit que les intervalles diminuent entre les notes altérées et les notes résolutives et se réduisent à un tiers de ton, vérification faite avec les appareils de Scheibler et de Cagniard de Latour.

Voici maintenant la description des modes en tenant compte de l'attraction.

Le premier mode diatonique a *Ré* pour base. Dans le système dit du *trochos*, il a *La* pour base, *La* jouant le même rôle que le *Ré* précédent :

	Ré		*Mi*		*Fa*		*Sol*		*La*		*Si*		*Do*		*Ré*
Tm.		5		4		6		6		5		4		6	
Sav.		41,8		33,4		50,8		50,8		41,8		33,4		50,8	
			41,8		74		125		176		217		250		301

Dans l'hirmologique, le *Mi*, attiré par le *Fa* est haussé d'un Tmême, le *Fa* de même attiré par le *Sol* est haussé de quatre Tmêmes ; mais en descendant ces sons reprennent leur place ordinaire. Si la mélodie ne dépasse pas le *Si* ce son est baissé de trois Tmêmes ; si elle atteint le *Do*, le *Si* occupe sa place régulière, mais à la descente, il est baissé de trois Tmêmes. On trouve l'emploi de ces attractions dans le chant : Σοῦ ἡ τροπαιοῦχος δεξιὰ...

Dans le genre stichérarique (particulièrement dans le Papadique) lorsque la cantilène persiste sur le *Fa* et ne dépasse pas le *Sol*, ce dernier est baissé de 2 Tmêmes, et le mode prend alors le nom de *Premier diphone*.

Le deuxième mode a la composition suivante :

	Do		*Ré*		*Mi*		*Fa*		*Sol*		*La*		*Si*		*Do*
T mêmes		4		7		4		6		4		7		4	
Sav.		33,4		58,7		33,4		50,8		33,4		58,5		33,4	

Le *Fa* subit une attraction de 2 Tmêmes vers le *Sol* ; à la descente il occupe sa place naturelle.

Le troisième mode (enharmonique) a *Fa* pour base.

	Fa		*Sol*		*La*		*Si*♭		*Do*		*Ré*		*Mi*		*Fa*
Tm.		6		6		3		6		6		6		3	
Sav.		50,8		50,8		25,2		50,8		50,8		50,8		25,2	

C'est à très peu près la gamme européenne. En montant, le *Mi* est haussé d'un Tmême ; en descendant il prend sa place normale. (C'est une véritable sensible européenne).

En ce qui concerne le quatrième mode, dans le premier tétracorde du genre papadique *Sol*, *La*, *Si*, *Do*, le *La* est généralement haussé d'un Tmême ; lorsque le chant persiste sur le *Si*, ce dernier est haussé de deux Tmêmes (c'est encore une véritable sensible européenne). Quant au *Fa*, il subit les attractions du 1er mode.

Dans le genre hirmologique le *Ré* est presque toujours attiré de trois Tmêmes vers le *Mi*, et parfois le *Fa*, attiré par le *Mi* est baissé d'un Tmême. Quand la mélodie touche le *Si* et redescend aussitôt, on le baisse d'un Tmême.

Dans le genre stichérarique, le *Fa* montant au *Sol* est haussé d'un Tmême.

Le premier mode plagal emploie deux échelles commençant au *Ré* ; l'une a ses deux tétracordes diatoniques ; dans l'autre, le premier tétracorde est diatonique, le second enharmonique.

Quand le chant, de finale *Ré*, ne dépasse pas le *Si*, ce dernier est baissé de 3 T mêmes (κύριε ἐκέκραξα).

Le deuxième mode plagal a *Ré* pour base.

Ré 3	*Mi* 10	*Fa* 2	*Sol* 6	*La* 3	*Si* 10	*Do* 2	*Ré*
25,2	84	16,8	50,8	25,2	84	16,8	
	25,2	109	125	176	202	286	301

Dans les pièces stichérariques et papadiques le *Fa* subit une attraction d'un Tmême quand le chant insiste sur le *Sol* : *Fa Sol* n'a plus ainsi qu'un Tmême ; à la descente le *Fa* reprend sa place ordinaire (1).

Le mode Varys est enharmonique dans les genres stichérarique et hirmologique et a alors *Fa* pour base. Dans le Papadique il est diatonique et a pour base le *si* diatonique :

Fa 6	*Sol* 6	*La* 3	*Si* 6	*Do* 6	*Ré* 6	*Mi* 3	*Fa*
50,8	50,8	25,2	50,8	50,8	50,8	25,2	

Dans le genre papadique qui a pour base *Si*, le *Fa* est haussé de 3 Tmêmes en montant au *Sol* ; le *La* est haussé de 3 Tmêmes. Quant au *Mi*, il est quelquefois baissé de 2 Tmêmes.

Dans l'enharmonique, le *La* est généralement haussé d'un Tmême, ce qui arrive aussi au *Ré* grave et au *Mi*.

On voit que les attractions ont lieu vers le grave ou vers l'aigu, suivant la pente mélodique : elles ne dépassent jamais 4 Tmêmes (un peu plus d'un demi ton tempéré) et celles d'un Tmême sont les plus fréquentes.

La division en 72 Tmêmes, proposée par la Commission de Cons-

---

(1) Le 2e plagal use aussi d'une échelle mixte dans les genres stichérarique et papadique : le premier tétracorde est chromatique, le second est le tétracorde diatonique du 4e mode ; l'échelle est ainsi composée de deux tétracordes conjoints.

tantinople, reprise depuis par des psaltes comme Misaïl Misaïlidis et Sakellaridis, montre que la division de Chrysanthe en 68 commas était pratiquement acceptable.

En tenant compte du phénomène de l'attraction, la musique byzantine utilise une trentaine de sons à l'octave, parmi lesquels ceux du 3e mode et ceux du mode Varys coïncident avec la gamme pythagoricienne occidentale. Mais il est curieux de constater que beaucoup de sons ne correspondent pas rigoureusement à ceux des échelles turques (excepté le *si* byzantin à 267,6 savarts, qui est l'*Ouchak* anatolique). Ce fait est d'autant plus surprenant qu'à toutes les époques il y a eu des psaltes fréquentant le Sérail, et chantant la musique turque.

En résumé, les mesures de la Commission de Constantinople de 1881 fournissent une base sûre à l'étude musicale des gammes byzantines, et mettent fin à l'incertitude qui a trop longtemps régné dans cette branche, et qui a paralysé des chercheurs comme Bourgault-Ducoudray.

Eugène Borrel.

ABRÉGÉ DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE EN ÉGYPTE

I

DE LA PRÉHISTOIRE A L'ÉPOQUE PTOLÉMAIQUE

La Préhistoire.

L'homme préhistorique de la Vallée du Nil a laissé des traces d'une civilisation primitive dans laquelle la musique n'a point manqué. D'abord épars, les vestiges de son activité artistique et musicale se concentrent de plus en plus pendant les périodes pré- et proto-dynastiques autour de sites que les fouilles récentes ont rendu accessibles aux recherches.

Les représentations de scènes musicales à Guizah et à Saqqarah démontrent que la musique de l'Ancien Empire a atteint un certain degré de perfectionnement. Cette constatation est confirmée par les instruments véritables, trouvés occasionnellement dans les tombeaux. Il est logique de chercher l'origine de cette musique dans la civilisation précédant les premières dynasties, car plusieurs siècles sont nécessaires pour développer un type d'instrument déterminé. Nous devons donc supposer que les éléments musicaux qui sont à juste titre l'orgueil de l'Egypte pharaonique viennent nécessairement de l'époque préhistorique, où ils ont pris naissance et forme.

Parmi les premiers instruments de musique en Egypte, les baguettes et planchettes musicales accompagnent les danses rituelles. Elles sont jouées par paires et entrechoquées l'une contre l'autre.

Ces objets ont la forme de baguettes imitant les tiges de roseaux, ou de planchettes en forme de boomerang. Les quelques exemplaires



Scène musicale d'un tombeau de la nécropole de Saqqârah (Tombeau de Ka.irer). Ensemble de quatre flûtistes jouant de la flûte longue au jeu oblique *(nây)* assistés de trois chanteurs et chironomistes. Ancien Empire.

connus sont faits en ivoire. Les planchettes plus développées sont artistement sculptées ; elles nous apparaissent sous forme d'instruments de percussion, à tête d'homme barbu ou à tête de gazelle et d'autres animaux mythologiques. Les manches sont le plus souvent percés pour permettre de relier les deux instruments par un cordon. Ces instruments se substituent à l'ancien battement des mains et au claquement de doigts, mouvements destinés à chasser les mauvais esprits. Sculptées en forme de mains, les planchettes représentent en quelque sorte un prolongement de la main humaine. On les trouvera, plus tard, à travers toute l'histoire de la musique en Egypte, instruments les plus répandus à l'époque pharaonique.

D'autres instruments de percussion sont les hochets sacrés à percussion extérieure, ancêtres des sistres, et souvent les archéologues ont trouvé des bijoux bruiteurs, soit des colliers soit des bracelets sur lesquels des grelots, coquillages et autres sonnailles étaient suspendus. Des hochets en poterie ont été découverts, dont plusieurs catégories morphologiques nous sont connues. Certains hochets sont faits en forme de fruits, leurs excroissances pointues sont percées de trous. Probablement, ces instruments étaient suspendus à la ceinture du prêtre pour souligner par leur bruit les pas rythmés des danses rituelles. D'autres hochets ont la forme d'un œuf de pigeon, d'une petite barque ou de récipients allongés ou arrondis. Ils renferment à l'intérieur une ou plusieurs « billes », coquillages, grains de fruits ou de la grenaille.

Pas un membranophone n'a encore été découvert. Vu le perfectionnement dans la fabrication des poteries, la timbale préhistorique était très probablement une timbale en poterie, à une peau.

Tout comme en Europe, la préhistoire égyptienne a connu les instruments à vent. Si des flûtes en roseau ou en os n'ont pas encore été trouvées, il en existe pourtant une représentation sur une palette en schiste prouvant que la flûte en forme de nāy n'était pas inconnue à cette époque lointaine.

D'autres instruments du folklore égyptien actuel descendent peut-être également d'un ancêtre préhistorique. La possibilité existe de trouver parmi les débris des fouilles, non identifiés, des fragments de vases siffleurs, des disques ronfleurs et d'autres instruments à vent primitifs.

Nous devons supposer que la rhombe a existé en Egypte préhistorique ainsi qu'une sorte de sifflets percés dans des coquillages,

récemment découverts à El-Omari, site préhistorique près de Helouan.

Les mégaphones des bateliers du Nil, relevés pour la première fois dans les représentations de l'Ancien Empire, sont interprêtés aujourd'hui comme trompes rituelles. Ils ont été employés dans le culte des morts, et sont à l'origine des trompettes du Nouvel Empire, sans avoir un pavillon évasé comme ces dernières. La trompe rituelle a également l'aspect d'un instrument provenant d'une période antérieure aux premières dynasties.

Quelques-unes des danses égyptiennes existent à l'époque préhistorique : des rondes magiques, des danses aux armes, ainsi que des danses masquées d'initiation et de fécondité peuvent être identifiées aisément dans les représentations des vases décorés, des dessins rupestres et des graffitis.

Ces danses sont souvent accompagnées par des musiciens jouant les instruments de percussion précités.

De l'Ancien Empire au début du Moyen Empire.

Dans cette grande période englobant plus de mille ans, l'essentiel de la musique égyptienne a été établi. Le jeu des instruments, seuls ou en groupe, le chant et la danse sont souvent représentés dans les tombeaux. Ces images nous communiquent une idée assez nette de la vie musicale de la première civilisation. La danse s'est divisée déjà en danse descriptive, aux sujets déterminés, et en danse expressive. Les danses primitivement magiques sont transformées en pantomimes. Elles sont toujours rythmées et interprêtées musicalement par les chanteurs et l'orchestre. Ce dernier comprend une ou plusieurs flûtes obliques du type du nāy, et une ou plusieurs harpes. A cet ensemble, s'ajoutent encore à partir de la Ve dynastie, les doubles clarinettes du type de la zoummarah actuelle.

La flûte oblique est caractérisée par son diamètre large, par l'absence d'embouchure et une longueur exceptionnelle : le joueur la tient obliquement devant son corps, les deux bras tendus pour atteindre l'extrémité de l'instrument. Les flûtes trouvées lors des fouilles sur les sites du Moyen Empire, ont prouvé que les représentations étaient exactes quant aux dimensions de ces instruments. Ils ont dû produire par conséquent, vu leurs mesures, des notes d'un timbre grave et ressemblant très peu à la flûte actuelle.

Les inscriptions hiéroglyphiques ajoutées aux représentations, indiquent le terme par lequel cet instrument a été connu des Egyptiens. Le « mat » a été percé de 3 ou 4 trous pour les doigts ; il a donc produit une échelle de peu de notes, à grands intervalles.

Le « bint » est une grande harpe arquée, appuyée par terre et jouée par un musicien accroupi. Le nombre des cordes et des chevilles varie entre 5 et 7. La boîte de résonance est très petite, par rapport au manche. L'accordage se fait par des bandelettes enroulées autour du manche, les chevilles n'étant à cette époque que de simples crochets de suspension.

Le jeu des flûtes est exécuté seulement par des hommes, ainsi que le jeu des doubles clarinettes. La harpe par contre, est jouée par des hommes et des femmes. Même les dames de la haute société ne dédaignent pas jouer de cet instrument. La musique n'a donc pas été réservée uniquement aux initiés. Le spécimen de la harpe au nombre limité de cordes a d'ailleurs existé jusqu'au Nouvel Empire : le Musée du Caire possède quelques exemplaires à 4 cordes. Les chanteurs sont assis quand ils se trouvent dans un ensemble d'exécutants ; ils sont debout pour accompagner par leur chant les travaux agricoles. Ils tiennent, comme les chanteurs populaires de l'Egypte actuelle, la main gauche derrière l'oreille gauche, pendant que la main droite exécute des signes chironomiques, soit pour dessiner le graphique de la mélodie dans l'air, sorte d'aide-mémoire pour les musiciens, soit pour donner des signaux rythmiques.

Certains musiciens s'occupent uniquement de la direction générale de l'ensemble, d'autres indiquent le temps, et une dernière catégorie est chargée des rythmes et des notes. Les représentations montrant des chanteurs et harpistes aveugles sont plus récentes et datent du Nouvel Empire.

Du Moyen Empire au début du Nouvel Empire.

Les représentations musicales et l'analyse acoustique des instruments de musique de l'Ancien Empire prouvent que la musique de cette première époque avait un son doux, grave, et « en sourdine ». Avec le Moyen Empire, le caractère du timbre change complètement. La danse jadis calme, décente et modérée, devient de plus en plus excitée, mouvementée, orgiaque.

Les danses extatiques ont, il est vrai, existé déjà pendant l'Ancien Empire; mais deviennent dorénavant la règle. Comme nouvel élément, la danse professionnelle s'ajoute à l'ancienne danse rituelle. Elle est moins contemplative qu'expressive. Elle veut procurer au spectateur une satisfaction purement artistique.

La sonorité des instruments elle aussi subit une lente transformation, résultat immédiat de l'influence des Hyksos et des relations de plus en plus croissantes de l'Egypte avec la civilisation asiatique. Les bédouins venant de l'Est, importent en Egypte la lyre, représentée pour la première fois à Béni Hassan. Les musiciens égyptiens s'en emparent comme d'une nouvelle forme d'expression musicale. La famille des harpes est enrichie d'une autre forme, la petite harpe épaulée. Elle maintient le petit nombre des cordes, mais sa boîte de résonance naviforme s'est agrandie. C'est maintenant que nous rencontrons également le tambour, fait d'un tonneau en bois et pourvu de deux peaux. Ayant servi probablement d'abord aux danses cultuelles uniquement, cet instrument s'ajoute plus tard à la trompette militaire. Avec cette dernière, il apparaît de plus en plus fréquemment dans les représentations du Nouvel Empire.

Le sistre, instrument égyptien par excellence, apparenté aux sistres africains, date certainement d'une époque antérieure. C'est maintenant qu'il atteint sa forme définitive. On en connaît deux variantes principales : le sistre arqué (sekhem) et le sistre en forme de naos (sechecht). Le sistre arqué consiste en un manche sur lequel s'élève une double tête de Hathor. Partant des deux côtés de cette dernière, un arc métallique en forme de fer à cheval est rivé solidement dans deux rainures prévues à cet effet.

Les côtés de l'arc sont percés de quelques trous dans lesquels glissent plusieurs tringles métalliques produisant un bruit clair, quand on secoue le sistre. En d'autres cas, les tringles sont immobiles, mais quelques fragments métalliques en forme de cymbalettes, enfilées sur les tringles, produisent le même effet. Le sistre originairement réservé au culte de la déesse Hathor et provenant de l'Ancien Empire, est employé par la suite également dans les cultes des autres dieux et déesses. Il devient à l'époque gréco-romaine un instrument extrêmement répandu, d'une signification symbolique. Il est encore de nos jours employé dans la messe des Coptes d'Egypte, dans tout le Proche-Orient et en Ethiopie.

Le Nouvel Empire.

Le renouveau de la vie sociale et politique dû aux conquêtes et à l'extension de l'Empire égyptien, coïncide avec une renaissance de l'art musical pendant le Nouvel Empire. Les représentations des tombes thébaines en font foi. Parmi les nouvelles formes d'instruments qui s'ajoutent à l'orchestre, notons plusieurs sortes perfectionnées de planchettes entrechoquées. Ces instruments de percussion, de plus en plus artistement travaillés, sont sculptés dans l'ivoire d'éléphant et d'hippopotame, dans l'os et dans le bois. Les membranophones sont enrichis par les timbales à main (s r), ainsi que par les timbales rectangulaires, aux flancs convexes et pourvus de deux peaux. Le Musée du Caire possède également un beau tambour en bronze, bien plus perfectionné que celui trouvé à Béni-Hassan.

Les harpes se sont agrandies, et le musicien doit se tenir debout pour les manier. Le nombre des cordes s'est augmenté, et manche et corps sont embellis d'une ornementation riche et imagée.

L'instrument typique pour le Nouvel Empire, le luth à cou allongé, est fait d'une boîte de résonance ovale, en forme d'amande, et couverte d'une peau rougeâtre, le « trichordion » des Grecs. Notons également un nouvel instrument à vent, le double hautbois. Comme le luth, d'importation récente et de provenance asiatique, le hautbois est fait de deux tubes tenus en un angle aigu.

L'instrument royal est la trompette (cheneb). D'un diamètre relativement grand et d'un pavillon large, elle donne les signaux militaires et communique les ordres du maître à l'armée, d'une voix grave et rauque. Faite en bronze quant aux instruments d'usage quotidien, les deux trompettes découvertes dans le trésor de Tout-Ankh-Amon sont de bronze, d'argent et d'or. Ces instruments précieux et finement ornementés se trouvent avec deux grands sistres dorés et une paire de planchettes rythmiques en ivoire de la même provenance au Musée du Caire.

De la fin du Nouvel Empire au règne d'Alexandre le Grand.

Le changement rapide des règnes exercés par les rois-prêtres et les dynasties lybiennes, saïtes, éthiopiennes et persanes n'ont rien ajouté de vraiment nouveau du point de vue organologique aux

instruments de musique de l'Egypte antique. On se contente des mêmes instruments, tout en recherchant des formes archaïsantes ou en perfectionnant les types déjà existants. Par contre, le chant a probablement reflété les influences étrangères. Si la musique rituelle des temples est restée dans les traditions établies, le répertoire du chant populaire a été enrichi par le contact avec la musique non-égyptienne.

Signalons l'apparition de cloches et de clochettes en bronze ainsi que d'un nouveau spécimen perfectionné de petit tambour dont les deux peaux sont fixées par un système ingénieux de ficelage. Ce dernier prend la suite des anciens tambours d'un modèle plus grand et plus grossier.

A la même époque, une nouvelle catégorie de harpes s'introduit en Egypte, la harpe triangulaire, surnommée par les Grecs le « trigonon ».

Un profond changement de la musique égyptienne a eu lieu pendant la période gréco-romaine, particulièrement à Alexandrie. Les nombreuses représentations musicales en terre cuite trouvées au Fayoum et ailleurs, témoignent d'une riche vie musicale à cette période.

Système musical de l'Egypte Antique.

Les recherches concernant le système musical des anciens Egyptiens doivent commencer par une étude méthodique et acoustique des instruments de musique existants. Avec l'aide de l'étude pictographique des représentations musicales, l'analyse des mesures fixera approximativement les intervalles musicaux absolus qu'on a obtenu sur les instruments. Le procédé acoustique est donc complété par le calcul pour établir le système musical.

Un premier essai dans ce domaine a été fait quant aux trompettes égyptiennes, dans une publication qui traite non pas seulement du développement historique de cet instrument, mais aussi de ses propriétés acoustiques. Des expériences pareilles avec d'autres catégories d'instruments sont en cours.

La division des flûtes correspondant en tous cas à des échelles musicales aux degrés espacés, aux intervalles larges et sans demitons (gammes anhémitoniques). Les échelles des luths et hautbois, par contre (instruments importés d'Asie pendant le Nouvel

Empire) ont eu probablement des intervalles plus rapprochés (hémitoniques).

Les théories quant aux intervalles et gammes obtenus sur les luths, doivent être de nouveau révisées, les instruments véritables trouvés lors des fouilles étant en contradiction avec l'hypothèse émise à leurs propos. D'après une étude récente, les trois cordes du luth étaient accordées à l'unisson. L'une des cordes représente dans ce cas la note bourdonnante, tandis que les deux autres ont produit la mélodie à l'unisson à la manière de mandolines modernes.

Le principe du bourdon établi pour les harpes et pour les luths, a également existé pour les instruments à vent. L'accordage du tube servant à jouer la mélodie ou du tube bourdonnant a été fait par un bouchon de cire ou d'une autre matière poisseuse qui, introduit dans un des trous pour les doigts, la bouchait tout en changeant sa note de base. L'harmonie était absolument inconnue aux anciens Egyptiens. Elle est d'ailleurs contraire à l'esprit de la musique orientale.

La harpe surnommée « trigonon » était accordée enharmoniquement, d'après Flavius Josephus. La construction des chants hymniques correspondait évidemment à celle des textes qui nous sont parvenus. Tout ce qui concerne la prosodie, le mètre et les rythmes musicaux des mélodies, est encore inconnu étant donné le manque absolu de notation musicale.

L'étude du folklore égyptien et la méthode comparée seront les dernières ressources pour établir quelques bases solides dans ces domaines. Ces recherches n'auront pourtant de valeur que par comparaison avec les résultats obtenus par l'étude des objets.

Les Musiciens.

Quelques-uns des hauts fonctionnaires chargés de la surveillance de la musique Royale nous sont connus par leurs noms, ainsi que plusieurs instrumentistes de l'Ancien Empire et de la Basse Epoque, avec mention de leurs spécialités et de leurs activités. De même, plusieurs prêtres, chanteurs cultuels, chanteuses sacrées et joueuses de sistres ont également échappé à l'oubli. Mentionnons aussi les stèles de plusieurs harpistes et trompettistes ainsi que celle d'un timbalier qui évoquent la position sociale relativement élevée de ces artistes de choix.

L'objectivité scientifique nous oblige de mentionner un trompette qui a été impliqué dans un procès de violation des tombeaux royaux.

De la période des Ptolémées jusqu'au début de l'Epoque Gréco-Romaine.

La musique a été pendant cette époque de plus en plus hellénisée. A cause de la prépondérance du goût grec, certains groupes d'instruments sont dorénavant favorisés par rapport aux autres : le double hautbois (aulos), les lyres et les kithares. Mais les instruments authentiquement égyptiens comme les sistres s'adaptent morphologiquement aussi bien au nouveau style que la musique instrumentale et le chant deviennent l'expression d'une autre conception. Comme instruments nouveaux, nous trouvons pour la première fois les grelots en bronze, la flûte de Pan et l'orgue. Le joueur d'une flûte de Pan, représenté par une statuette en terre cuite, actionne avec son pied un soufflet. C'est ce dernier qui fournit l'air à la flûte d'une manière mécanique, et nous avons par conséquent devant nous la première représentation d'un orgue pneumatique.

C'est à Alexandrie que l'orgue hydraulique voit la lumière du jour, l'instrument qui deviendra par la suite l'orgue des cirques.

A partir de maintenant, apparaissent les documents littéraires. Ils sont d'une très grande valeur pour la compréhension de la musique de l'Antiquité, puisqu'ils nous transmettent quelques indications précieuses concernant la pratique musicale et la vie des artistes. Sous l'influence des écoles de philosophie grecque, le premier essai d'une théorie musicale établit les éléments d'une musicologie antique, devenue science à base de considérations philosophiques et d'expériences acoustiques.

C'est encore à Alexandrie que l'écrivain Claude Ptolémée a résumé au IIe siècle après J.-C. les résultats des recherches musicologiques de ses prédécesseurs (C. Sachs, *The rise of music in the ancient world*, p. 200, 212 et 213).

Les mélodies de cette époque ont été destinées à devenir par la suite les éléments primitifs des premiers chants chrétiens, après la fusion du chant hébraïque et des hymnes grecs en une musique copte-byzantine.

II

DE L'ÉPOQUE GRÉCO-ROMAINE AUX TEMPS MODERNES

DU DÉBUT DE L'EPOQUE ROMAINE A LA CONQUÊTE DE L'ÉGYPTE PAR LES ARABES.

Les siècles qui représentent cette période de l'histoire de l'Egypte sont caractérisés par une continuation de la civilisation hellénistique qui, il est vrai, perd dès maintenant petit à petit, de son influence en faveur des valeurs culturelles byzantines et coptes.

La domination politique de Rome n'a laissé dans la musique que très peu de traces. Elle se manifeste assez typiquement : nous devons les figurines de terre cuite montrant des joueurs de tuba, cor et buccin ainsi que les représentations votives de ces instruments militaires, à la présence des garnisons de légionnaires romains sur le sol égyptien.

Quant à l'apport dû à l'influence copte, quelques nouveaux instruments rythmiques apparaissent à cette époque. Leur emploi était réservé au culte. Les cymbales en bronze sont les descendants des objets utilisés dans le culte des divinités féminines asiatiques, pour produire des rythmes métalliques ou pour des libations sacrées. Les cymbalettes sont jouées par paires comme les catagnettes, ou montées sur un manche fourchu. Les crotales, les castagnettes en forme de souliers, de petites bouteilles fendues en deux ou en pomme de pin, viennent s'ajouter à l'ensemble instrumental, ainsi que les cliquettes, instruments de percussion à manche médiane avec deux ailes battantes.

Le Musée copte du Caire comprend une riche collection de clochettes datant de cette époque, dont plusieurs sont ornementées de la croix. Un curieux instrument à cordes de la catégorie des luths échancrés marque le développement des cordophones d'une nouvelle catégorie. Quelques disques ronflants, au Musée du Caire, semblent provenir de la même période.

La musique liturgique de l'Eglise copte n'a pas encore été assez étudiée. Les ouvrages cités dans nos notes bibliographiques se contentent d'un vague recensement de l'état actuel. Ils doivent être complétés par des enregistrements supplémentaires de la musique copte, telle qu'on la pratique dans les monastères de la Haute-Egypte.

La liturgie de ces monastères est pour l'historien d'autant plus intéressante à étudier qu'elle se rapproche davantage de la tradition authentique par comparaison à celle des grandes villes.

Le culte copte emploie aujourd'hui encoe à côté des cymbales, le triangle, les clochettes, les castagnettes, les cliquettes et même le sistre. Ce dernier correspond au sistre antique, avec la différence que l'ancienne tête hathorienne et d'autres ornementations mythologiques sont supprimées.

Le chant d'église comprend aujourd'hui déjà quelques éléments de la musique arabe comme aussi la liturgie fait de plus en plus appel à la langue arabe. Il sera par conséquent chaque jour plus difficile de reconnaître le noyau véritable du chant copte.

Les traces de la notation musicale des Coptes, ont une certaine ressemblance avec les signes ekphonétiques de la musique byzantine. Le fragment musical d'un hymne chrétien a été découvert à Oxyrhynchos, et le traité de Zosimus de Panopolis contient, dans le cadre d'un traité sur la chimie, des indications précieuses concernant la musique instrumentale, les modes authentiques et plagales ainsi que d'autres domaines de la théorie musicale.

La musique égyptienne sous l'influence de l'Islam.

De la conquête de l'Egypte par les Arabes aux temps modernes.

Quant à l'histoire politique de l'Egypte, cette longue période peut être divisée en deux parties, en comptant la première à partir de la conquête par les Arabes jusqu'à la fin du Moyen Age égyptien en 1517. Cette date, début de la deuxième période, est marquée par la conquête de la ville du Caire par les Turcs. Cette division s'avère inutile quant au développement de la musique. De toute manière, les expressions « musique arabe » et « musique turque » sont des termes collectifs qui incluent approximativement toutes les influences ayant laissé des traces en Egypte. Ces influences venant de l'Iraq, de l'Iran, du Caucase, de la musique Arméno-Grecque, de la culture musicale Andalouse et propagées par les Arabes et les Turcs, sont bien caractéristiques quant à l'échange continuel des biens culturels parmi les peuples du Proche-Orient.

Comme cet abrégé a comme sujet la musique égyptienne en particulier, il s'agit de la limiter géographiquement et de souligner ses éléments vraiment autochthones.

Pout tout ce qui dépasse le cadre de la musique égyptienne proprement dite, nous renvoyons le lecteur intéressé aux travaux spécialisés, en particulier aux ouvrages de G. H. Farmer, G. Sachs, A. Chottin et du baron R. d'Erlanger.

Parmi les auteurs précités, H. G. Farmer donne dans son étude, *History of Arabian Music to the 13th century*, les bases pour l'étude biographique des grands chanteurs, virtuoses, compositeurs et théoriciens de la musique qui ont vécu dans les centres non-égyptiens (Damas, Baghdad, La Mecque). Les théoriciens les plus importants de cette grande épopée de la musique arabe sont Al-Faraby, Al-Kindi et Ibn Sina (Avicenne). Ces personnalités ont été pourtant d'une importance secondaire pour la vie musicale en Egypte, leur gloire et leur science ayant été répandues en Egypte par leurs élèves.

Relativement tard, le pays d'Egypte recommence à jouer un rôle dans le développement de la musique orientale. C'est ici, à l'entrecroisement entre l'Est et l'Ouest, que les divers mouvements culturels entre l'Andalousie et le Proche-Orient, en particulier Damas et Baghdad, donnent de nouvelles impulsions à la musique.

Voici quelques noms importants pour l'étude de la musique du Moyen-Age égyptien : le premier Khalife Faṭimide Al-Mou'izz et son fils, protecteurs et amateurs de musique ; Al-Maghribī (981-1027), connu comme théoricien musical; Al-Moussabiḥī, auteur et compositeur, réputé par sa collection de chants (977-1029); Taqī ad-Dīn as-Sarūqī (mort en 1294), connu comme poète et compositeur de chansons ; Aboū'ṣ-Ṣalt Omayya (né 1068 en Andalousie, émigré en 1096 en Egypte, mort 1134) compositeur et auteur ; Abou'l-Majd Ibn Abī'l-Hakam, Kamāl ad-Dīn Ibn Man'a, A. Z. Yaḥiā al-Bayāsi et 'Alam ad-Din Qaiṣar (ces derniers en partie Syriens, en partie Egyptiens) ; Ibn Abī'l-Qāsim (1178-1251), né à Afsūn (Haute-Egypte) et Ibn al-Qifṭȳ (1172-1248), né à Qifṭ, le « Coptos » des anciens Egyptiens, auteur d'un ouvrage biographique sur les musiciens célèbres.

Par la suite, la musique subit une période de décadence qui atteint son point le plus bas sous le règne des Mamelouks. Néanmoins certaines traditions musicales ont dû se perpétuer pendant cette période ainsi qu'il en ressort des titres de certains dignitaires

de la Cour, leur blason montrant des instruments de musique comme tambour ou trompette (1).

Bien plus tard, la culture musicale et son enseignement méthodique reprend un nouvel essor en Egypte sous Mohammed 'Alў-al-Kebīr. Un grand nombre d'écoles de musique sont instituées à cette époque. Une pléiade de grands noms remplit les annales de la musique égyptienne, dont Moḥammed al-Kabbani, As-Sayed Moḥammed Chihab ad-Dīn, Moḥammed al-Moqaddem (professeur du plus grand d'entre eux : 'Abdū'l Hamūly), Khattab al-Qānūnī, Musṭafā al-'Aqqād sont du nombre. Sous le règne du Khedive Isma'īl, une grande école de la musique égyptienne se forme au Caire, et ses maîtres vivent encore de nos jours dans le souvenir du peuple : Moḥammed 'Othmān, Moḥammed al-'Aqqād (virtuose du qānūn), Aḥmed al-Leithў (virtuose du luth), Ibrahīm Sahlūn (joueur de kamangah), Amīn al-Buzari (joueur du nāy). Les chanteurs et compositeurs de la même époque sont Chēkh Salāmah al-Hegāzў et Sayed ad-Darwīch.

La musique prend dorénavant un élan inconnu pendant le règne de Sa Majesté le Roi Fouad Ier. Sous son égide, l'Académie Royale de la Musique Arabe étend ses activités. L'initiative heureuse de convoquer un Congrès international pour la musique arabe en 1932, a éclairci le problème si le renouveau de la musique arabe doit se faire par une adaptation scientifique et artistique aux données de la musique occidentale, ou si elle doit plutôt chercher son chemin par ses propres moyens, ayant un dynamisme et une expression à part, étant d'une vitalité assez grande pour percer à travers une crise d'internationalisation.

Sous le règne de Sa Majesté le Roi Farouk Ier, une jeune génération de compositeurs s'est donnée pour but de créer un nouveau style de musique égyptienne qui, un jour, pourra devenir le point de départ d'une musique orientale nouvelle.

Le système musical.

Les gammes (al-maqāmāt) de la musique arabe se composent, tout comme les gammes occidentales, de tons entiers et de demi-tons auxquels s'ajoutent les quarts, trois-quarts et occasionnellement cinq-quarts de tons.

(1) H. Hickmann, La trompette dans l'Egypte ancienne, p. 70, pl. 2.

Pour montrer la structure de ces gammes, nous en choisissons deux des plus marquantes :

A. Rast	1	3/4	3/4	1	1	3/4	3/4
B. Nahawand	1	1/2	1	1	1/2	5/4	3/4

Récemment, les gammes occidentales du genre majeur et mineur s'introduisent dans la pratique musicale et même dans l'enseignement, où elles sont expliquées pour faciliter à l'étudiant la compréhension de la musique occidentale.

Dans l'ancienne acceptation du mot, le terme al-maqām désigne bien plus qu'une simple gamme. La théorie orientale la connaît en tant que « modèle mélodique traditionnel », un ensemble de notes donc qui représente une entité mélodique et rythmique, et qui réunit les éléments (notes et rythmes) pour des compositions futures, variantes du modèle. Ce prototype d'une mélodie déterminée est par la suite modifiée et variée par d'autres compositeurs, mais toujours de manière que son étendue, sa forme, son graphique mélodique, son genre et son rythme, bref tout ce qui est essentiel pour une mélodie, restent inaltérés. En comparant le maqām arabe avec le « nomos » de l'Antiquité grecque, on arrive à percer la signification de cette conception orientale si on s'imagine le nomos musical symbolisé par un temple construit en style dorien ou ionien. Pour reprendre la comparaison du prof. C. Sachs, ce temple représente une sorte de « nomos » architectural (que nous nommons « style ») respecté par le constructeur et par tous les autres qui désirent construire un temple dans ce style. Mais tout en se tenant strictement aux données traditionnelles du style, chaque architecte ne manque pas d'y ajouter quelque chose de son goût, soit en variant légèrement quelques ornementations, en déplaçant une décoration ou tout simplement, à sa manière d'appliquer les règles classiques.

Conçu dans ce sens, le maqām de la musique arabe ancienne a eu même des corrélations cosmiques. Il correspond en cela aux conceptions antiques des peuples orientaux qui cherchent des correspondances entre tous les phénomènes de la nature et leurs manifestations sensorielles. Aujourd'hui le maqām est devenu une véritable gamme, du moins dans la musique égyptienne (1).

---

(1) Sur l'origine du système musical arabe voir R. Lachmann, Musik des Orients, Breslau 1929, p. 31 et 46. Les relations entre la théorie antique grecque et le système musical arabe ont été traitées dernièrement par M. C. Sachs, dans son ouvrage « The rise of music in the ancient world » New-York 1943, p. 277.

Le système musical en usage aujourd'hui est basé sur les ouvrages théoriques de M. Mechāqa (mort 1888 à Damas). Introduit en Egypte en 1905 par le théoricien Kamel al-Kholay, ce système divise l'octave en 24 quarts de tons égaux. Il résume d'une manière éminemment pratique, les résultats historiques de différentes théories médiévales, sans pourtant reprendre l'ancienne idée des tétracordes. Evidemment influencé par le système occidental, cette théorie reconnaît l'existence d'une gamme de base et recommande la « température » dans le cadre du principe de l'octave. Dans la pratique on se contente aujourd'hui d'un système à 17 degrés, se basant sur la division du luth, système qui ressemble à celui de Ṣafi ad-Dīn du XIII[e] siècle (d'après A. Berner).

Les quarts de tons se sont introduits actuellement dans l'écriture musicale sous forme du signe pour bémol, retourné ou barré, et du signe pour dièze, avec une ligne horizontale seulement.

Les publications de R. Lachmann, C. Sachs et A. Berner cités dans les notes bibliographiques, contiennent des indications précieuses à propos des rythmes extrêmement développés de la musique égyptienne, depuis ses origines jusqu'à sa forme mûre de l'état actuel. Certaines subdivisions de rythmes composés (Grosstakt-rhythmen) méritent d'être signalées (8 temps = 3 + 3 + 2 temps).

Les formes.

Les formes les plus connues de la musique chantée sont les maouachahāt, les improvisations du genre « ya lēl » (taqsīm layālī), le « maoual », « ad-dōr », les « monologues » et les « dialogues ». Une forme nouvelle a joint cette liste, « an-nachīd », les chansons de marche, composées souvent sur des textes patriotiques. Le *Recueil des travaux du Congrès de Musique arabe* mentionne en plus, certains chants religieux de pèlerins et d'autres du domaine folklorique.

La musique instrumentale a produit des formes propres à elles : « al-bechraf » (une sorte de rondeau), « at-taqsim » (une forme plutôt libre), « at-tahmila » et « al-iftitaḥ » (l'ouverture).

Une sorte de polyphonie rudimentaire a été observée dans la musique folklorique et religieuse. La polyphonie et l'harmonie se pratiquent de plus en plus dans la musique des villes, et sont enseignées dans les conservatoires. La forme la plus primitive de la polyphonie, le bourdon, a été connue depuis toujours en Egypte. Ses survivances se trouvent dans la musique populaire.

Les instruments.

Les instruments du « takht » sont restés à peu près les mêmes pendant les derniers siècles : le luth à manche brisé (al-'aoud), le ṭanbour turco-iranien, dernier descendant de la lignée des luths au manche allongé, le qanoun, apparenté au psaltérion des Grecs, la rebabah et la kamangah, toutes deux jouées à l'archet, employées par les musiciens populaires et remplacées de plus en plus par les violons.

Parmi les instruments à vent, le Moyen-Age a connu la trompette sans pistons (an-nafīr) et le cor, disparus depuis longtemps devant l'apparition des orchestres militaires occidentalisés, et seulement le nāy a triomphé des 5000 ans de son histoire. La famille des clarinettes est représentée par les instruments populaires, la double zoummarah et l'arghoul bourdonnant, la famille des hautbois par le mizmār.

Les petites timbales, les timbales à mains et les tambourins (arreq) complètent l'orchestre égyptien, tel qu'il se présente de nos jours. Avec les instruments folkloriques, la timbale en poterie surnommée « daraboukkah » ou « ṭablah » et la petite timbale « ṭablet baz » qui se joue pendant le mois de Ramadan, s'ajoutent à la liste des objets énumérés dans l'ouvrage de Lane, écrit au début du XIXe siècle.

Nous devons compléter cette énumération par certains instruments tombés maintenant en désuétude ou devenus des jouets d'enfant. Ces objets sont les derniers descendants d'anciens instruments cultuels, reliant, tout comme le nāy, le présent au passé et aux origines de la musique en Egypte. Nous y comptons certains sifflets à bec en roseau, des vases et disques ronfleurs, crécelles, rhombes et hochets, clochettes, grelots et sonnailles de toutes sortes, ainsi que les tambours à deux peaux, aux boules fouettantes.

Le mouvement contemporain.

Du point de vue de l'ethnographie musicale, nous devons distinguer la musique des villes hautement développée, de celle de la campagne. Cette dernière est subdivisée géographiquement (la Haute et la Basse Egypte, la musique des Oasis sous l'influence Libyenne ou Sinaïque), et sociologiquement (la musique des pay-

sans, des bédouins, des artisans). Une partie de cette musique folklorique proprement dite a été enregistrée.

La musique des villes, produit d'un long développement et de plusieurs couches de civilisations différentes, qui se sont données rendez-vous dans la vallée du Nil, a atteint une apogée nouvelle symbolisée par les noms de Mme Om Kalthoum et M. ʿAbd al-Wahāb.

Entre les mouvements extrémistes de l'attitude conservatrice d'une part et le modernisme à tout prix de l'autre, un troisième groupe a pris de l'extension avec toutes les chances de succès. Il est dirigé par le réformateur et doyen de l'enseignement musical en Egypte, le Dr Maḥmoud Aḥmed al-Ḥefny. Son but est d'utiliser l'apport de la musique occidentale en tout ce qui concerne le principe de la forme musicale, sans toucher ni à l'expression de la musique orientale, ni à ses propriétés caractéristiques établies par la tradition. L'enseignement obligatoire de la musique dans les écoles gouvernementales et la création de plusieurs institutions importantes comme celle de « l'Académie de Musique de Théâtre » et de « l'Ecole Normale pour jeunes filles » ont largement contribué au développement de l'art et d'une véritable renaissance de la musique en Egypte. Les bases de ce travail d'organisation ont été tracées en 1932 lors du Congrès international de musique arabe. Elles ont été publiées par le Dr M. A. al-Ḥefny en un *Recueil des travaux du Congrès de musique arabe* (Le Caire, 1934).

Depuis quelques décades, la vulgarisation de la musique occidentale a pris un nouvel essor en Egypte. L'Opéra Royal du Caire, dont l'histoire est associée étroitement à l'œuvre immortelle de G. Verdi, *Aida*, fait connaître au public égyptien les chefs-d'œuvre de la musique dramatique, soit dans leurs formes originales et exécutées par des artistes étrangers, soit en des adaptations arabes, présentées par la Troupe Nationale.

La Société de musique d'Egypte est un organisme qui sert de trait d'union entre les solistes de renom international et le public du Caire. La station de radiodiffusion, contrôlée par l'Etat égyptien, produit un riche choix de programmes de musique occidentale, à côté de ses émissions régulières de musique arabe, et l'association « Musica-Viva », une sorte d'Académie populaire musicale, s'occupe de la vulgarisation de la musique en général par des concerts et récitals didactiques.

Dr H. Hickmann.

BIBLIOGRAPHIE

I

De la préhistoire a l'époque ptolémaïque.

A. *Ouvrages anciens d'intérêt historique, dans l'ordre chronologique.*

KIRCHER (A.), *Œdipus Ægyptiacus*, Rome, 1652-54 ; BACCHINI (B.), *De sistrorum figuris...*, Bonn, 1691 ; ROUSSIER (P. J.), *Mémoire sur la musique des anciens*, Paris, 1770 ; BURNEY (Ch.), *A general history of music* (1776), tome I ; FORKEL (J. N.), *Allgem. Gesch. der Musik*, 1788 (tome I) ; VILLOTTEAU (G. A.), *Mémoire sur la musique de l'antique Egypte*, Paris, 1822 ; KIESEWETTER (R. G.), *Ueber die Musik der neueren Griechen, nebst freien Gedanken über altägypt. und altgriechische Musik* (Leipzig, 1838) ; ROSSELLINI (I.), *I monumenti dell'Egitto e della Nubia* (1836) ; WILKINSON (G.), *The manners and customs of the ancient Egyptians*. London, 1847 ; AMBROS (A. W.), *Gesch d. Musik*, 1862 ; FÉTIS (F. J.), *Histoire générale de la musique...* (Paris, 1869) ; ENGEL (C.), *The music of the most ancient nations* (London, 1864), 3e édition, 1929).

B. *Ouvrages plus récents, dans l'ordre alphabétique.*

BRUNNER-TRAUT (E.), *Der Tanz im alten Agypten* (Munich, 1937) ; ERMAN (A.), *Life in ancient Egypt* (Londres, 1894) ; MAHMUD AHMED AL-HEFNY, *La musique des anciens Egyptiens* (en langue arabe, Le Caire, 1936) ; HICKMANN (H.), *La trompette dans l'Egypte ancienne* (Le Caire, 1946) ; HICKMANN (H.), *Cymbales et crotales dans l'Egypte ancienne* (Le Caire, 1949) ; HICKMANN (H.), *Catalogue général des instruments de musique du Musée du Caire* (Le Caire, 1949) ; HICKMANN (H.), *Miscellanea Musicologica* (Annales du Service des Antiquités de l'Egypte, 1948 et 1949) ; HORNBOSTEL (E. M. von), *Musikalische Tonsysteme* (en : Geiger und Scheel, Handb. der Physik, VIII, Berlin, 1927) ; LEXOVA (I.), *Ancient Egyptian Dances* (Prague, 1935) ; LORET (V.), *Les flûtes égyptiennes antiques* (JA. 8, IV, 1889) ; LORET (V.), *Notes sur les instruments de musique de l'Egypte ancienne* (Enc. de la Mus., I, 1913) ; SACHS (C.), *Die altägypt. Namen der Harfe* (Festchrift f. H. Kretzchmar, 1918) ; SACHS (C.), *Die Musikinstrumente des alten Agyptens* (Berlin, 1921) ; SACHS (C.), *Zweiklänge im Altertum* (Festchr. f. Joh. Wolf, Berlin, 1929) ; SACHS (C.), *Die Musik der Antike* (Postdam, 1928) ; SACHS (C.), *The Rise of music in the Ancient World, East and West* (New-York, 1943) ; SACHS (C.), *The History of Musical instruments* (New-York, 1940) ; SMITH (H.), *The world's earliest music*, London, 1904.

II

Du début de l'époque romaine a la conquête de l'Egypte par les Arabes.

ABERT (H.), *Ein neu entdeckter frühchristlicher Hymnus mit antiken Musiknoten* (transcription d'un hymne chrétien publié par B. P. GRENFELL et A. S. HUNT, *The Oxyrhynchus Papyri*, XV, Londres, 1922) ; BADET, *Chants liturgiques des Coptes* (Le Caire, 1899) ; BLIN (J.), *Chants liturg. coptes* (Le Caire, 1888) ; GASTOUÉ (A.), *La musique byzantine* (Larousse, La Musique, p. 69) ; HICKMANN (H.), *Un instrument à cordes inconnu de l'époque copte* (Bull. de la Sté d'Archéol. Copte, t. XII, Le Caire, 1949) ;

HICKMANN (H.), *Catalogue général des instruments de musique du Musée du Caire* (Le Caire, 1949) ; REINACH (T.), *Un ancêtre de la musique d'église* (en : La Revue Musicale, III, 9), 1922 ; SCHLESINGER (K.), *The Greek Aulos* (Londres, 1939).

LA MUSIQUE ÉGYPTIENNE SOUS L'INFLUENCE DE L'ISLAM.

CHOTTIN (A.), *La musique musulmane* (Larousse, La Musique) ; ERLANGER, (Baron R. DE), *La musique arabe* (1930-39) ; FARMER (H. G.), *A history of Arabian music* (Londres, 1929) ; HEFNY (Mahmoud Ahmed al-), *Ibn Sina's Musiklehre* (Berlin, 1929) ; HICKMANN (H.), *Commentaires sur la musique militaire égyptienne à l'époque du Khédive Ismaïl* (Cahiers d'histoire égyptienne, I, 3, Le Caire, 1949) ; KIESSEWETTER (R. G.), *Die Musik der Araber* (Leipzig, 1841) ; LACHMANN (R.) et M. A. AL-HEFNY. Jaq'ūb IBN ISHAQ AL-KINDI, *Ueber die Komposition der Melodieen* (Leipzig, 1931) ; LACHMANN (R.), MUSTAQBIL *al-mūsīqa 'l 'arabiyya* (en : Al-kulliyya 'l-'arabiyya, 16-1-1935) ; LAND (J. P. N.), *Tonschriftversuche und Melodieproben aus dem mohammedanischen Mittelalter* (V. f. M. V. 2, 1886) ; LANE (E. W.), *An account of the manners and customs of the modern Egyptians in the years* 1925-28 (Londres, 1860) ; *Recueil des travaux du Congrès de musique arabe* (Le Caire, 1934).

LE SYSTÈME MUSICAL.

BERNER (A.), *Studien zur arabischen Musik auf Grund der gegenwärtigen Theorie und Praxis in Agypten* (Leipzig, 1937) ; IDELSOHN (A. Z.), *Die Maqamen der arabischen Musik* (S. I. M. G., XV, 1913, p. 17) ; LAND (J. P. N.), *Recherches sur l'histoire de la gamme arabe* (Leyden, 1883) ; MOKHTAR (A.), *Modes in modern Egyptian music* (Proceed. of the Mathem. and Phys. Soc. of Egypt, I, 3, Le Caire, 1939).

LES INSTRUMENTS.

FARMER (H. G.), *Studies in oriental musical instruments* (Londres, 1931) ; HEFNY (M. A. AL-) et Mustafa RIDDA, *Dirāsāt al-qānūn* (Le Caire, 1934) ; HICKMANN (H.), *Terminologie arabe des instruments de musique* (Le Caire, 1947).

LE MOUVEMENT CONTEMPORAIN. FOLKLORE ÉGYPTIEN.

KLIPPEL (E.), *Etudes sur le folklore bédouin de l'Egypte* (Extraits de la Société Khediviale de Géographie (Le Caire, 1911) ; MAVRIS (M. G.), *Contribution à l'étude de la chanson populaire égyptienne* (Alexandrie, 1932) ; SCHIFFER (B.), *Die Oase Siwa und ihre Musik* (Berlin, 1936) ; M. A. AL-HEFNY et H. HICKMANN, *La culture musicale dans l'Egypte moderne* (Al-Hilal, Le Caire, 1934) ; HICKMANN (H.), *Le timbre musical en Orient* « en : Al-Magallah al-musiqiyyah, Le Caire, 1936).

Cet abrégé représente la version française, complétée et revisée, du paragraphe sur la musique en Egypte, rédigé pour l'Encyclopédie Musicale *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (éditée par le professeur Dr F. Blume), publié avec l'autorisation de la maison d'éditions Bärenreiter, Kassel et Bâle.

MOTETS INÉDITS DU XIV[e] SIÈCLE A LA CATHÉDRALE DE SENS

Dans un récent article des *Acta Musicologica* relatif au ms. 6 de la Bibliothèque municipale de Sens, nous signalions incidemment la présence dans ce ms. d'une série de motets à teneur qui ne paraissait pas y avoir été remarquée. Elle figure aux folios 240 à 2411 du manuscrit.

Celui-ci, nous l'avons dit, est le *Precentoris Norma* ou manuel du prechantre, jadis enchaîné dans le chœur de la cathédrale à l'usage de ce dignitaire. On peut donc supposer que c'est à ce dernier que revenait la charge, accompagné en contrepoint par l'orgue ou par un autre instrument, de chanter ces motets.

Dédiés à la Vierge, ils sont au nombre de deux, comportant chacun trois couplets, séparés par des versets de plain-chant. D'après la disposition graphique, on pourrait les croire à trois voix, mais le contenu musical dément cette impression : sur les deux textes qui se suivent avec les mêmes paroles, seul le premier donne aux notes du plain-chant leur valeur figurée et se contrepointe avec la teneur disposée en bas de page et répétée en cas de tourne. Il est probable que le second est une version différente en plain-chant, destinée soit à alterner au chœur avec la polyphonie, soit au besoin à remplacer celle-ci ; nous pencherions pour cette dernière hypothèse, car nous n'avons pas retrouvé ces textes dans les livres en usage au chœur : la version monodique devait donc elle aussi être chantée en solo. La disposition des tournes confirme cette interprétation.

Si le second motet, dont les couplets s'intercalent entre les fragments du *Regina cœli*, se situe aisément dans l'office, la place du premier est moins évidente de prime abord. Voici comment il se présente (nous n'indiquons que le début et la fin des fragments,

le texte entier devant suivre plus loin, et nous ajoutons des lettres pour faciliter les confrontations) :

F° 239.

a) O Virgo Virginum.

b) Nesciens Mater Virgo... de celo plena.

c) Quomodo fiet istud... filie Jherusalem.

d) Virgo Verbum concepit, Virgo permansit, Vir.

F° 240.

... go peperit regem omnium regum.

e) Quia cum essem parvula placui Altissimo.

f) V. O legi et memini... ecce Mater Domini (2 versions à la suite).

g) Quid me admiramini.

h) V. O tecum principium... ut in spinis lilium (duplum du motet).

i) Divinum est misterium.

En bas de page : *O legi et O tecum, tenor.*

F° 240.

h bis) V. O tecum principium... ut in spinis lilium (plain-chant).

i bis) Divinum est misterium.

j) V. O qui viam transitis... creditis (2 versions).

k) Hoc quod cernitis, alleluya.

l) *O qui transitis per viam* (sic), *tenor.*

A l'exception des fragments *d*) et *e*), nous avons retrouvé dans l'antiphonaire sénonais BN. lat. 1028, de la fin du XIIIe siècle, avec la même mélodie, les textes qui encadrent notre motet. Voici d'abord (f° 43') la dernière des antiennes de Magnificat de la semaine précédant Noël ; on sait que ces antiennes commencent toutes par l'invocation O et sont dites « grandes antiennes » ou « antiennes O » ; celle-ci, sortie de l'usage actuel, fait suite à la dernière antienne conservée « O Emmanuel, rex et legifer noster » ; (les lettres renvoient au texte précédent).

a) O Virgo Virginum, *c*) quomodo fiet istud, quia nec primam similem visa es, nec habere sequentem filie Jherusalem ? — *g*) Quid me admiramini ? — *i*) Divinum est misterium *k*) hoc quod cernitis.

D'autre part, au f° 53, le même antiphonaire nous donne trois antiennes pour les 3e, 6e et 9e répons de la semaine de Noël, précédés de la rubrique ci-après : *Nec item dicantur cotidie usque ad Circoncisionem excepto die beati Stephani*. Voici le texte *ad IX. antiphonam* :

b) Nesciens Mater Virgo virum, peperit sine dolore Salvatorem seculorum ; ipsum regem angelorum sola Virgo lactabat ubera de celo plena.

Ce même texte figure également comme antienne des Vêpres de la Purification au f° 79 de l'antiphonaire n. acq. 1535, plus ancien d'une centaine d'années.

Ainsi nos motets ne sont pas moins intéressants pour l'histoire des tropes que pour celle de la polyphonie, car ils se placent, en alternance avec l'antienne *Nesciens* et les deux fragments *Virgo Verbum* et *Quia cum essem parvula,* que l'on pourrait sans doute identifier aussi (1) en intercalation entre les phrases de la grande antienne O à la manière d'un trope.

Cette relation avec l'antienne O explique aussi la bizarrerie grammaticale du O initial : du point de vue littéraire, la pièce est en effet bourrée de centons, recollés sans grande habileté : *O* rappelle l'antienne ; *tecum principium* est emprunté, à travers la 1re antienne des 2e vêpres de Noël, au psaume *Dixit Dominus,* de même que *ante luciferum ...gignis* (*ante luciferum genui te*) ; *mater patris* est un des lieux communs des versus et conduits de S. Martial de Limoges et autres ; *ut in spinis lilium* est également une image courante, empruntée au Cantique des Cantiques, 2, 2 ; *qui viam transitis, attendite* est emprunté, avec un sens de contexte différent, à une célèbre antienne du Samedi Saint (*O vos omnes qui transitis per viam*), et le scribe s'est laissé entraîner, dans l'indication de la teneur, à en rétablir le texte original ; *jam lucis orto sidere* est le début de l'hymne de prime ; *Sunamitis revertere* est encore un emprunt au Cantique des Cantiques.

Voici maintenant la transcription du motet :



(1) Dom Beyssac veut bien me signaler qu'il doit s'agir de deux fragments de répons, tous deux de Noël, et sortir de l'usage. L'incipit du second fragment serait *Congratulamini mihi.*


6 8
et nunc sci - o ve - re qui - a ces - sit um - bra
tu - um non hor - rens u - te - rum splen - dens sanc - tu -
at - ten - di - te pu - er - pe - re si pa - rem vi -
10 12
lu - mi - ni nam com ple - ta sunt om - ni -
a - ri - um na - tum an - te lu - ci - fe -
de - ri - tis jam lu - cis or - to si - de -
14 16
a Que dic - ta sunt de Ma - ri - a,
rum Nam vir - go gi - gnis pu - e - rum,
re Su - na - mi - tis re - ver - te - re,
18 20
fi - gu - ris sunt ter - mi - ni ec - ce ma - ter Do - mi - ni
ma - ter pa - tris ves - ti - um (?) ut in spi nis li - li - um
om nes per me e - ri - tis sal - vi si cre - de - ri - tis

On remarquera que la teneur, au moins au début, s'inspire librement de la ligne mé'odique de l'antienne :



Le texte musical est dans l'ensemble correct. Toutefois, mes. 13, *si-la* est répété deux fois à tort au ténor, et cela dans les deux copies. La répétition de la faute montre que la copie a été faite d'une page à l'autre mécaniquement, et que la confrontation ne peut entrer en compte pour la correction d'autres erreurs. Aux mes. 18 et 20, nous lisons brève-semibrève sur *vesti(um)*, semibrève-brève aux autres couplets. Enfin le rythme des dernières notes

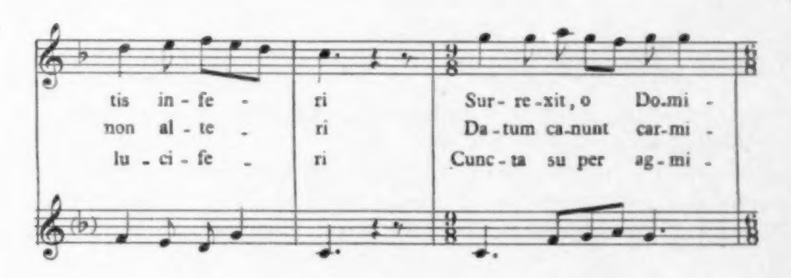
semble corrompu, soit au ténor soir au duplum : pour la raison indiquée ci-dessus, c'est le ténor que nous corrigeons, la version du duplum étant correcte dans le second motet avec un autre ténor.

Ce second motet témoigne de la même conception : couplets intercalés entre les versets du *Regina cœli* (antienne de Complies du temps pascal). Le duplum a la même mélodie que le précédent, mais avec un ténor différent ; elle est écrite une quarte plus haut. Une seule variante, de peu d'importance : longue au lieu de brève mes. 14 (l'un des textes du premier motet porte une longue grattée, corrigée en brève). Le texte littéraire en est plus intéressant et plus personnel.

En voici la transcription :









L'enchaînement est le suivant :

f° 241. — Regina celi, letare, alleluya, quia quem meruisti portare, alleluya (plain-chant).

— Te laudamus etc. (2 versions : motet et plain-chant).

— Resurrexit sicut dixit, alleluya (plain-chant).

— Ut in lege veteri, etc. (2 versions).

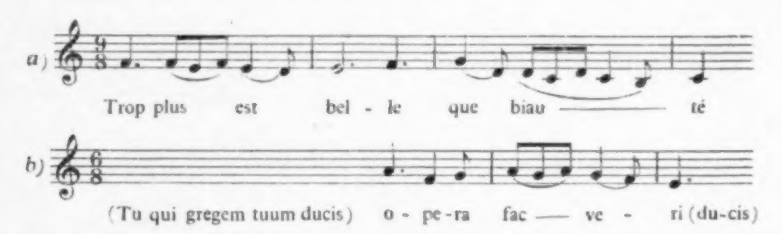
f° 241'. — Ora pro nobis Deum (plain-chant).

— In senecta uberi (2 versions).

— Alleluya (plain-chant).

Le ténor est indiqué deux fois, en bas de chaque folio ; la version plain-chant de *Ut in lege veteri* franchit la tourue, ce qui confirme qu'elle est indépendante du ténor.

On peut signaler enfin certaines tournures mélodiques voisines de formules familières à Machaut : comparer par exemple le dessin mélodique des mes. 3 et 10 avec les suivants, extraits de motets du maître :



. Il y aurait certes présomption à vouloir tirer de là attribution, mais on devait relever la réminiscence.

Il nous a semblé que ces textes, d'une jolie venue mélodique et d'un contrepoint aisé, ce qui contraste avec trop de productions de l'Ars Nova, méritaient, malgré leur brièveté, d'être tirés de l'oubli.

Jacques Chailley.

LA LITURGIE DE LA PASSION VERS LA FIN DU Xe SIÈCLE

Revenons maintenant sur les particularités mélodiques des différentes pièces de cet office.

Déjà dans les manuscrits bénéventins, qui présentent (nous avons eu l'occasion de le remarquer plus d'une fois) la version probablement la plus voisine de l'original syro-byzantin des mélodies anciennes, les trois grands impropères ont la forme qu'à de légers détails près ils ont conservé dans l'Eglise latine. C'est ce qu'il est facile de reconnaître sur le graduel sans ligne mais assez éloquent néanmoins, publié dans le tome XIV de la *Paléographie musicale* (1). Peter Wagner a reconstitué (2) la mélodie usitée aux xe-xie siècles dans certains monastères de l'Italie centrale, en s'aidant d'un manuscrit sur lignes du xiie siècle (nouv. acq. lat. 1235 de la Bibl. nat. de Paris). On comparera cette leçon à celle que fournit l'usage d'Utrecht en 1507 (3), et l'on observera la stabilité remarquable de la ligne mélodique dans son ensemble, tout en tirant les conséquences des variantes qui portent sur nombre de détails :



(1) Page 55.
(2) *Einführung*, II, p. 180.
(3) Missel précité, fol. 69 ro-vo. Je transcris en notes modernes les neumes-accents sur lignes de l'original.



Le trait le plus saillant des trois mélodies reste, dans toutes les versions, le parallélisme étroit qui régit la phrase énonçant le bienfait et celle où est dit l'outrage reçu par Jésus.

Le type d'impropères à trois grands versets, qui était adopté à Rome et dans presque toutes les églises de France et d'Allemagne, conformément aux descriptions qui précèdent, n'était peut-être pas le type primitif. Du moins le trouve-t-on prolongé en Bénévent et en quelques autres lieux (1) par toute une série de « reproches » où continuent d'être comparés les bienfaits répandus par Dieu sur son peuple et les affronts qui en ont été l'amère récompense (2). Dans cette sorte de morceaux, qui sont beaucoup moins développés

(1) Tels que Lucques, où se conservaient aussi des traits archaïques de la liturgie. L'usage des « petits » impropères s'est généralisée ensuite dans l'Italie du moyen-âge.

(2) Les éditions modernes de chant romain ont repris tous ces impropères. Cf. *Off. maj. hebd.*, pp. 167-9.

comme musique que les trois versets *Popule meus*, *Quia eduxi* et *Quid ultra*, ce n'est plus le *trisagion* qui sert de refrain liturgique. C'est la première partie du verset initial lui-même, *Popule meus*, qui est répété par l'ensemble du chœur entre les successifs versets qui rappellent les faveurs accordées aux Juifs (1).

L'hymne *Pange lingua*, qui se chante en beaucoup de lieux pendant que défile devant la croix, pour l'adorer, le peuple fidèle, avait été dotée, depuis sa composition par Venance Fortunat, de plusieurs mélodies. Toutefois c'est avec une seule de celles-ci, toujours la même, qu'on la fait intervenir dans la cérémonie de l'Adoration de la croix, du moins dès le milieu du IX[e] siècle (2). Une telle constance milite en faveur d'une origine déjà ancienne à cette date et d'une durée ayant permis à la mélodie de s'imposer partout. Mais quelle que soit l'époque de sa naissance, qu'elle soit contemporaine de Fortunat lui-même (mort au début du VII[e] siècle) ou un peu postérieure, on ne saurait guère hésiter à y reconnaître l'équilibre et la grâce singulière des mélodies composées en France. La répartition balancée des mélismes, l'élan des montées et la souplesse des descentes, la transparence du dessin général, ce qu'il y a de léger, de subtilement animé, de joyeux malgré la tristesse du sujet, d'à la fois mélancolique et souriant dans ces deux phrases musicales montre quel esprit nouveau a soufflé sur la musique liturgique d'Occident quand le vieux tronc oriental protégé par l'autorité du pape Grégoire s'est prêté à une greffe française. Le ton ecclésiastique de *ré* est encore fidèlement respecté, mais il a dilaté ses limites, la mélodie s'y meut avec une aisance qui se joue des servitudes et qui rejette toutes les formules consacrées. La forme du morceau est, elle aussi, surprenante, avec ce refrain *Crux fidelis... Dulce lignum* dont les deux parties étaient, dans l'usage romain (3), alternativement reprises entre les versets de l'hymne (4). Ajoutons d'ailleurs que dans certaines églises, et

(1) Dom Brou croit retrouver les sources scripturaires de ces versets pour le premier dans Ex. XII, 29, Nomb. VIII, 17, Ps. CXXXV, 10 ; pour le troisième dans Judith, V, 12, Esaïe, XLIII, 16 ; pour le cinquième dans Néhémie et Esdras IX, 21 ; pour le sixième peut-être dans le Ps. LXIX, et pour le septième peut-être dans le Ps. CXVI, 17 (*art. cité*, 1935, pp. 175-6).

(2) GASTOUÉ, *Origines*, p. 265, n. 6.

(3) Voir notamment le missel romain, ms. 200 de l'Arsenal, fol. 128 v°.

(4) La construction est la suivante, A B désignant le texte des deux parties (inégales) du refrain, α et β les mélodies correspondantes, *ab*, *cd*, *ef*, etc. les strophes successives.

musique :	αβ	αβ	α	αβ	β	αβ	α	αβ	β	αβ	
texte :	AB	*ab*	A	*cd*	B	*ef*	A	*gh*	B	*ij*	etc.

notamment à Remiremont (1), on reprenait à chaque strophe le même refrain et que celui-ci se composait seulement du vers *Dulce lignum*, etc.

Nous ne saurions quitter la liturgie de l'Adoration de la croix sans signaler une prière dont le destin musical l'amènera à fournir l'occasion d'une de ses plus belles œuvres à Josquin des Prés. Il s'agit de cette oraison *O domine Jesu Christe, adoro te in cruce pendentem*, etc., que sous diverses variantes on trouve employée depuis des temps très anciens dans les églises de France et d'Espagne (2). Selon un missel de Toulouse (3), elle était prononcée par l'évêque pendant qu'il accomplissait l'acte d'adoration. Les textes primitifs, dont un des plus curieux est celui que recommande la *Regularis concordia* (4), énumèrent les raisons pour lesquelles Jésus est remercié, honoré, imploré, en les rangeant sous cinq chefs. On l'adore 1° suspendu à la croix, 2° couvert de blessures, 3° descendant aux enfers pour sauver les âmes prisonnières, 4° ressuscité, 5° rédempteur et juge futur des hommes. Il est curieux de constater qu'à l'époque de Josquin, l'allusion au *Descensus ad inferos* est supprimée et remplacée par une simple évocation de la sépulture (5). Dans son ensemble, d'ailleurs, l'oraison s'est dépouillée des rappels dogmatiques et a pris un tour dévot.

Quand le clergé avait mimé, sous les yeux du peuple, pour aviver la dévotion des fidèles, l'Entrée de Jésus à Jérusalem, les entretiens avec les disciples et le Lavement des pieds, quand il avait chanté solennellement les plaintes de Jésus crucifié contre la trahison et les outrages, quand la croix avait été progressivement amenée au centre du sanctuaire et dressée au-dessus de terre, il ne restait plus qu'à représenter l'ensevelissement du Christ. Cette fonction n'est pas, comme les précédentes, parmi les plus anciennes. Elle est demeurée plus ou moins facultative. En revanche, les églises qui adoptaient la *Depositio* symbolique jouissaient d'une liberté plus grande pour l'amplification d'un rite qui n'appartenait pas strictement à la liturgie et qui a fini par

(1) Rituel manuscrit déjà cité, fol. 38 v°.

(2) MARTÈNE, *op. cit.*, III, pp. 134 *a-b*, 135 *b*, 136 *b*, 142 *b*. Elle est encore signalée à Strasbourg au XVIe siècle (*Missale* de 1520).

(3) *Ibid.*, p. 129.*b*

(4) *P. L.*, CXXXVII, col. 493.

(5) Voir l'édition des œuvres complètes de Josquin par A. Smijers, tome I des motets, pp. 35-40. L'œuvre a paru dès 1503 dans les *Motetti* B *de Passione de Cruce* de Petrucci, à Venise.

être traité avec maint élément réaliste. Ce rite prendra un développement mimique et spectaculaire que ne viendra brider aucun respect de la tradition primitive, puisqu'une telle tradition n'existe pas à son égard.

On a pratiqué cet ensevelissement symbolique du Christ en tout cas dès le IXe siècle. A cette époque la coutume est établie dans les monastères (1). Le règlement de s. Ethelwold, qui cherche les moyens d'éclairer la foi du vulgaire ignorant et de fortifier les croyances des néophytes *(ad fidem indocti vulgi ac neofitorum corroborandam)* donne des conseils pour l'exécution de ce rite, conseils fondés sur l'expérience de ce qui se fait dans les monastères du continent (2). A l'avance, on aura disposé dans une partie vide de l'autel une niche à la ressemblance d'un sépulcre, *assimilatio sepulchri*. Quand l'adoration de la croix sera achevée, les diacres envelopperont la croix dans un linge comme ils feraient d'un cadavre, et pour évoquer la pensée d'un corps qu'on enroule dans un linceul. Puis ils la porteront en grande révérence jusqu'au dit sépulcre (ad locum monumenti), tout en chantant les antiennes qui conviennent, *In pace in idipsum*, *Habitauit in tabernaculo suo* et *Caro mea requiscet* (3). Ils déposeront la croix cachée sous les linges comme s'ils mettaient en terre le corps du Christ dissimulé sous son suaire et chanteront l'antienne *Sepulto domino signatum est monumentum*. Puis ils mettront auprès du tombeau des gardes, c'est-à-dire deux ou trois frères qui devront y rester, se relayant et chantant des psaumes, jusqu'au moment où la croix sera retirée du sépulcre, le matin du dimanche juste avant l'office de matines (cette cérémonie de l'*Elevatio crucis* est encore peu développée à l'époque de la *Regularis Concordia*).

Le même rite est brièvement signalé par Jean d'Avranches, premier évêque de cette ville, puis archevêque de Rouen, quand il compose vers 1070 son ouvrage sur les offices ecclésiastiques (4).

(1) Un fragment d'*ordo* monastique du IXe-Xe siècle, conservé dans le ms. lat. 2402 de la Bibl. nat. de Paris et publié par dom Wilmart (*Revue bénédictine*, XXXIV, 1922, pp. 159-163) note que, dans la nuit du samedi au dimanche on enlevait, en l'absence de tout laïque (art. 22), la croix du sépulcre pour la remettre *in suo loco*, mais en laissant les suaires jusqu'au *Te Deum* des matines suivantes. La *Visitatio Sepulchri* se faisait après matines (art. 28) et sans doute le public pouvait-il y assister.

(2) *P. L.*, LXXVIII, col. 767-8.

(3) Ce sont les trois premières des matines du samedi saint. *Habitauit* pour *habitabit est* est plus probablement une erreur du copiste ancien qu'une mauvaise lecture.

(4) *P. L.*, CXLVII, col. 51-52.

Ce prélat recommande que la croix, avant d'être ensevelie, soit lavée dans le vin et l'eau en mémoire du flot de sang et d'eau sorti du côté de Jésus (1). Cette imprégnation a pour objet évident d'associer aussi étroitement que possible la croix avec le corps de Jésus, afin de rendre la première un digne représentant du second pour le rite de la déposition au tombeau. On chantera ensuite le grand répons de l'immolation, *Sicut ouis ad occisionem* (2). Puis on portera la croix dans le lieu préparé *ad modum sepulchri*, en ayant soin de placer les « pieds » vers l'Orient ; et l'on chantera l'antienne qui souhaite au martyr la paix, le repos, *In pace in idipsum*. On terminera, après avoir fermé le tombeau, par le répons conclusif *Sepulto domino*.

Ce n'est pas ici le lieu d'insister sur les multiples aspects qu'a revêtus la *Depositio* au moyen-âge (3). Elle s'est progressivement élargie en absorbant des éléments fournis par d'autres rites. Tout d'abord l'usage s'établit d'ensevelir, en même temps que la croix, une hostie consacrée, par suite d'une fusion entre la mise au tombeau de la croix et la coutume très ancienne (4) de mettre en réserve, après la messe du jeudi-saint, le pain consacré en vue de la communion du vendredi. Dès le milieu du xe siècle, à Augsbourg, on accomplissait les funérailles symboliques à l'aide d'une hostie (5). D'autre part, certains chants appartenant au rite de l'*Adoratio crucis*, et notamment les impropères, s'incorporent, en diverses églises d'Italie, à la procession dirigée vers le sépulcre. Le *Liber sacerdotalis* publié en 1523 et qui rassemble bon nombre de semblables usages arrive, moyennant de telles additions, à

---

(1) Ces liquides seront distribués au peuple après la communion, et le reste sera mis de côté pour les malades.

(2) Le verset joint au répons est ici *In pace factus est locus*, plus approprié que ceux qui l'accompagnent d'ordinaire.

(3) Les plus abondants détails sont donnés par K. Young, *Drama*, I, pp. 112-148, par N. C. Brooks, *The Sepulchre of Christ in art and liturgy*, Urbana, 1921 (*Univ. of Illinois Studies in Language and Literature*, VII, n° 2) et *The Sepulchrum Christi and its Ceremonies in late mediæval and modern times*, dans Journal of English and German Philology, XXVII (1928), pp. 147-161.

(4) vie siècle au plus tard, selon les *ordines romani* mentionnés par Young, I, p. 115.

(5) Selon Brooks, *The Sepulchre of Christ*, pp. 33 ss., l'ensevelissement de l'hostie seule était peu pratiqué. Au contraire, c'était le seul usité en Italie, sauf dans le nord, à Aquilée, où prévalait l'influence allemande. En France, l'ensevelissement de la croix seule était un peu plus fréquente que les autres systèmes (hostie seule, hostie et croix ensemble). En Allemagne c'était le plus fréquent de beaucoup.

faire de la *depositio* une cérémonie d'une ampleur étonnante (1). Y entrent la plupart des répons de ténèbres ordinairement réservés aux matines du samedi. C'est qu'en effet le chemin parcouru par le cortège est devenu long et exige de nombreuses pièces de chant. Le « monument », primitivement figuré par une partie creuse de l'autel, est devenu un édifice de pierre qui se dresse dans une partie de l'église plus ou moins distante du chœur où se fait l'adoration (2). Ces sépulcres ont affecté fréquemment une forme que l'on pensait être celle du Tombeau du Christ à Jérusalem. A partir du xve siècle, ils s'ornent de riches sculptures ; ils prendront bientôt la forme de sarcophages autour desquels des personnages sculptés représentant Marie, Jean, Nicodème, etc., monteront une garde pieuse (3). Leur splendeur correspond au large développement pris par la déposition soit de la croix seule, soit de l'hostie, soit des deux ensemble.

Car cette cérémonie n'a fait durant le moyen-âge que s'accroître d'éléments nouveaux, et prendre de plus en plus l'aspect d'un renouvellement, chargé d'émotion, des funérailles faites à Jésus par Nicodème, Joseph et les saintes femmes.

Toutefois, d'une église à l'autre les chants employés variaient dans une certaine mesure, à l'exception du ℟ *Sepulto domino* qui se rencontre à peu près partout. Pour abréger une liste qui deviendrait vite fastidieuse, je résumerai en forme de tableau quelques données touchant les pièces choisies en des lieux divers pour l'ensevelissement symbolique du Christ. La plupart de ces pièces étaient empruntées ou sont demeurées dans les matines du samedi saint.

Rouen, xie siècle (4)	℟. Sicut ouis [ad occisionem] A. In pace in idipisum dormiam ℟. Sepulto domino signatum est

(1) Le texte relatif à cette cérémonie est reproduit par Young, I, p. 125-130.

(2) A Verdun et à Strasbourg, le sépulcre se trouvait même dans la crypte de l'église (Brooks, *The Sepulchre of Christ*, p. 55 et 57). Dans la plupart des églises d'Allemagne, ainsi qu'à Venise, Cividale et Aquileja, il se trouvait au dehors du chœur. A Laon, au milieu de la nef. En quelques cathédrales françaises on le plaçait dans une chapelle.

(3) Cf. E. Male, *Fin du moyen-âge*, p. 132-140 et notamment p. 133, n. 5. L'auteur ne semble pas tenir compte du fait que les tombeaux en forme de Saint-Sépulcre ont d'abord été construits pour servir à la cérémonie de la *Depositio*. Dans certains sarcophages sculptés des xve et xvie siècles était pourtant ménagée une niche où était mise la croix (ou l'hostie) qui devait y attendre le dimanche de Pâques.

(4) D'après Jean d'Avranches, *De off. eccles.*, éd. Delamare, p. 34.

Remiremont, XIIᵉ siècle (1)	℟. Ecce quomodo moritur ℣. In pace factus est ℟. Recessit pastor. ℣ Ante cuius conspectum A. In pace in idipsum A. Caro mea requiescet in spe ℟. Sepulto domino
Strasbourg, XIIᵉ siècle (2)	℟. Sicut ouis. ℣, In pace factus A. In pace in idipsum A. Caro mea. A *(sic)*. Sepulto domino
Bayeux, XIIIᵉ siècle (3)	℟. Estimatus sum ℟. Sepulto domino
Zurich, XIIIᵉ siècle (4)	℟. *Recessit pastor* ℣. *Ante cuius* Ps. *Miserere* ou *Notus in Iuda* ℣. In pace factus est ℟. Sepulto domino — ℣. Ne forte
Trèves, XIIIᵉ siècle (5)	*Iherusalem luge* ℣. *Plange quasi virgo* ℟. Ecce quomodo ℟. Sepulto domino ℣. In pace factus est
Salisbury, XIIIᵉ siècle (6)	℟. *Sepulto domino* A. In pace in idipsum A. In pace factus est A. Caro mea
Durham, XIVᵉ siècle (7)	Durant la procession A. Super omnia ℟. Tenebre ℣. Et velum templi A. Proprio filio non pepercit A. Caro mea A. Dominus tanquam ouis A. Oblatus est quia ipse voluit A. In pace in idipsum

(1) Rituel ms. lat. 9486 de la Bibl. nat., fol. 41 rº.

(2) WILMART, *Cantatorium*, p. 31. Noter qu'il s'agit de la *depositio hostiæ* équivalente à la *depositio crucis* quant au symbole de l'ensevelissement.

(3) *Ordinaire* de Bayeux publ. par U. CHEVALIER, *Bibl. liturg.*, VIII (1902), p. 133. On enterre la croix et une hostie.

(4) Prescriptions de 1260, publ. par BROOKS, *Sepulchre of Christ*, p. 109, et reprises par YOUNG, *Drama*, I, p. 154.

(5) YOUNG, *Drama*, I, pp. 142 ss. et 558 ss. Il y a peu de différences dans les usages suivis à Padoue XIIIᵉ s., Clermont-Ferrand XIVᵉ s., Ratisbonne et Passau, XVᵉ s. (*ibid., passim*).

(6) *Graduale Sarisburiense*, pl. 104. A Cantorbéry, selon le missel ms. 135 de l'Arsenal, fol. 89 rº, la liste est semblable, mais comporte au début, en outre, le ℟ *Estimatus sum*.

(7) YOUNG, *ibid.*, pp. 136 ss.

Origny-Ste-Benoite, 1315 (1)	℟. *Sepulto domino* ℣. *Ne forte* ℟. *Ecce quomodo* ℣. *In pace factus*
Saint-Blaise, xive siècle (2)	℟. Agnus Dei Christus immolatus ℟. Ecce quomodo ℣. In pace in ℟. Sepulto domino ℣. Ne forte
Strasbourg, 1364 (3)	℟. *Sicut ouis* uel *In pace factus est* A. *In pace in idipsum* A. Caro mea A *(sic)*. Sepulto domino
Hongrie, xve siècle (4)	℟. Hierusalem luge ℟. Ecce vidimus ℟. Plange quasi virgo ℟. Sepulto domino
Strasbourg, 1520 (5)	℟. Ecce quomodo moritus ℣. In pace factus ℟. Sicut ouis ad occisionem ℣. In pace factus ℟. Spulto domino ℣. Ne forte

On voit que l'allongement de la cérémonie avait nécessité l'adoption de plusieurs répons des matines du samedi autres que *Sepulto domino*, c'est-à-dire tous ceux qui se prêtaient spécialement bien aux funérailles symboliques. On les avait choisis parmi ceux qui évoquaient le plus vivement la mort du Christ, sa sépulture, qui jouaient le rôle de lamentation sur un défunt bien-aimé qu'on accompagne en pleurant tout bas à sa dernière demeure. Ces répons devaient être exprimés à voix contenue, *media voce*, stipule-t-on à Bayeux (6) ; *lugubri voce*, exigera-t-on plus tard (7). Il faut que le dernier sommeil de Jésus ne soit point troublé par des éclats de voix. Le réalisme musical vient donc s'ajouter à celui de la mise en scène, aux deux pierres, par exemple, qu'on roule dans le tombeau aux deux extrémités de la croix, l'une « à la tête », et l'autre « aux pieds » (8). C'est aussi pour accentuer le vérisme de l'office qu'on avait pris l'habitude, déjà signalée plus haut, d'enterrer

(1) Ms. 86 de Saint-Quentin, pp. 384-5.
(2) Young, *Drama*, I, p. 112.
(3) Martène, *De ant. Eccles. rit.*, III, p. 140 *b*. On voit que les morceaux de chant n'ont pas changé depuis le xiie siècle.
(4) Young, *Drama*, I, p. 172. La liturgie hongroise insiste, on le voit, sur l'aspect de lamentation ou thrène funèbre de la cérémonie.
(5) *Missale* précipité, fol. 96 vo-97 ro. On voit que l'église de Strasbourg reste fidèle du xiie au xvie siècle aux ℟. *Sicut ouis* et *Sepulto domino*.
(6) *Ordinaire* cité, p. 133.
(7) Young, *Drama*, I, p. 172.
(8) Magdebourg, xve siècle (Young, I, p. 153).

en même temps que la croix, ou même seule et sans croix, une hostie consacrée, autrement dit le *corpus domini* (1).

L'illusion paraît être à son comble dans les instructions du XVIe siècle au clergé de Bamberg, dans lesquels on recommande de munir soigneusement le sépulcre de gardes, « de peur que le corps du Christ (placé dans le tombeau) n'en soit enlevé par des impies, des hérétiques ou des Juifs » (2). On continue à se plaire à rendre imprécise la distinction entre l'acte qu'on commémore et celui qu'on accomplit, en les entourant des mêmes précautions et en simulant les mêmes craintes.

Une description de *Depositio crucis* qui montre au XIVe siècle, comment, dans un monastère de nonnes, les chants se partageaient entre les moniales et les clercs officiants, est celle qui a trait aux cérémonies du monastère de Barking, près de Londres (3). L'adoration de la croix s'est faite au chant de l'antienne accoutumée *Super omnia ligna*, commencée par les prêtres, continuée par le chœur de religieuses, *cantrix* en tête, qui entonne les versets. On porte alors la croix sur le grand autel où deux personnages vêtus, l'un à l'image de Joseph d'Arimathie, l'autre comme Nicodème, détachent l'*image* sculptée du bois auquel elle est fixée, et ils lavent les blessures du Crucifié dans le vin et l'eau (4). Durant cette action, la communauté chante le répons *Ecce quomodo moritur iustus*, que le prêtre entonne, que la *cantrix* reprend ensuite et que poursuit le chœur (5). Après le lavage des plaies, on porte

---

(1) Cet usage a pu naître d'une influence sur la *Depositio crucis* de la réservation qui se faisait, le jeudi saint, des hosties consacrées réservées à la communion du vendredi. Le lieu spécial où était déposé le Sacrement s'est confondu plus ou moins avec celui où l'on avait pris coutume d'ensevelir la croix. Voir dans Young, I, p. 132, les textes manifestant l'opposition de certaines églises à l'enterrement d'une hostie le vendredi saint. Cette pratique leur paraît une absurdité, car le *corpus Christi* est un corps vivant, non un cadavre. Mais la *Depositio Crucis* reste plus étroitement liée que la *Depositio hostiæ* à la liturgie officielle, ce qui témoigne en faveur d'une ancienneté plus grande. Sa place dans la cérémonie est d'ailleurs variable et vient, soit après l'*Adoratio* et avant la communion, soit après celle-ci, soit même après les vêpres qui terminent l'office régulier du vendredi.

(2) *Agenda Bambergensia* cités par Young, I, p. 173.

(3) D'après un ordinaire du XVe siècle (cité par Young, I, pp. 164 ss.) répondant aux pratiques fixées par l'abbesse Catherine de Sutton, 1363-1376.

(4) Des pratiques semblables se font à l'abbaye masculine de Prüfening (*ibid.*, pp. 157 ss.).

(5) « Sacerdote incipiente et cantrice respondente et conuentu succinente ».

l'*image* (c'est-à-dire le corps probablement d'ivoire) jusqu'au sépulcre en chantant les antiennes *In pace in idipsum, Habitabit, Caro mea.*

Quand on a placé cet objet dans le sépulcre, qui est tapissé d'étoffes somptueuses, le prêtre ferme la tombe et il attaque le répons *Sepulto domino.* L'abbesse lui tend alors le cierge qui va brûler devant le monument jusqu'au matin de Pâques.



Mais l'action représentative de la Résurrection ne s'accomplira point dans la même abbaye avant que l'on n'ait montré au peuple, « pour secouer sa torpeur et pour exciter la dévotion des fidèles envers une si notable célébration », comment Jésus est descendu dans les limbes pour sauver les patriarches. Aussitôt chantées les matines de Pâques, le couvent va s'enfermer, avec quelques prêtres et clercs mineurs, dans une chapelle de l'église. L'un des ecclésiastiques tient dans sa main une palme et un cierge éteint. Alors l'officiant vêtu de blanc, et qui figure le Christ, s'approche des portes de la chapelle ; un de ses assistants porte une croix d'où pend le *vexillum dominicvm.* Par trois fois, et en haussant la voix d'un ton à chaque reprise, le prêtre exécute « l'antienne » *Tollite portas,* qui est répétée par tout le clergé. A chaque fois, un coup est frappé à l'aide de la croix sur la porte, qui s'ouvre au troisième choc. Un des prêtres emprisonné à l'intérieur entonne alors l'antienne (inspirée du cantique d'Ezéchias dans Esaïe XXXVIII, 10, 17) *A porta inferi* (1), que continue la *cantrix* avec tout le couvent : *erue, domine,* etc. Puis l'officiant tire de la chapelle tous ceux qui s'y trouvaient enfermés, et il chante *Domine, abstravisti* (2), à quoi la *cantrix* répond *ab inferis,* poursuivant le verset 4 du Ps. XXX, « Eternel, tu as fait remonter mon âme du séjour des morts ». Tous alors quittent la chapelle, qui représente « le limbe des Pères » et se rendent processionnellement au chœur en chantant la grande antienne *Cum rex glorie.* C'est ensuite qu'on ira au Sépulcre pour y accomplir le rite symbolisant la Résurrection.

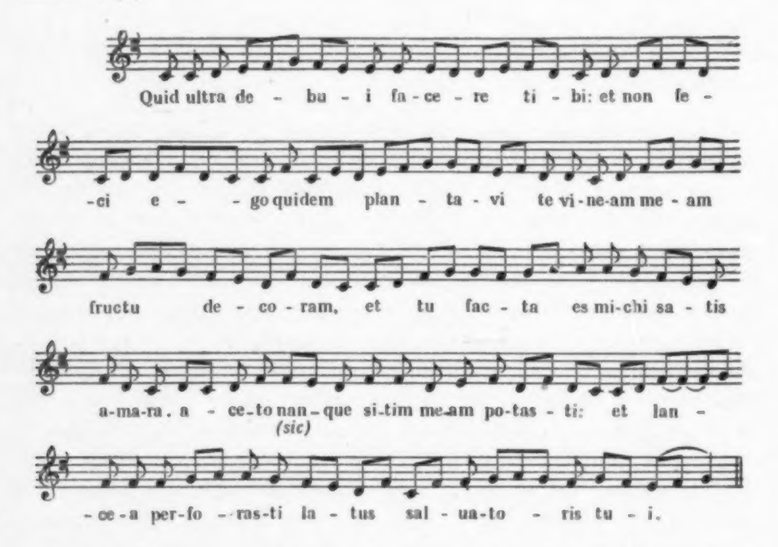
L'antienne *Cum rex glorie,* dont le texte a été reproduit plus haut, est abandonnée de nos jours, bien qu'elle appartînt encore à

---

(1) *Off. maj. hebd.*, p. 205 (3[e] antienne des Laudes du samedi) Hartker, p. 225.

(2) *Ibid.*, p. 193, 6[e] antienne des matines du samedi. Hartker, p. 223.

certains rituels du début du XIXe siècle, notamment à celui de Cologne. Mais c'est elle qui durant plusieurs siècles a servi de morceau de chant caractéristique pour l'évocation de la visite aux limbes. J'en reproduirai ici la musique simultanément d'après le Graduel de Rouen au XIIIe siècle (1) et d'après l'usage de Prague en 1294 (2).



Le rituel rouennais du XIIIe siècle ne comportait d'ailleurs pas encore le développement mimique que la cérémonie du *Descensus* a pris un peu plus tard dans certaines églises. L'évocation reposait tout entière sur le chant. Elle avait lieu le samedi saint au matin, après la bénédiction du feu nouveau. « Quo finito, incipiat cantor antiphonam *Cvm rex glorie χpistus* » (3).

Il est malaisé de définir le moment où ce rite du *Descensus ad inferos* s'est introduit en Occident. Les arts plastiques traitent le thème depuis une haute époque, IVe siècle peut-être, VIe en tout cas. Tous les détails en sont fixés dans les représentations byzantines, et dans une large mesure passent aux imagiers d'Italie, de

(1) Latin 904 de la Bibl. nat., fol. 93 v°-94 r°..

(2) D'après OREL, *Surgit in hac die, liturg.-musikalische Studie zur Auferstehungs feier in Bömen*, Kirchenmusikalisches Jarhbuch, 1910, pp. 61 ss. Le fac-similé qui sert de base à ma transcription s'arrête avec le mot *claustris*.

(3) Ms. lat. 904, fol. 93 v°.

France et d'Angleterre (1). Or s'il est un fait abondamment prouvé, c'est que l'art religieux s'inspirait de la liturgie et recevait d'elle son inspiration, ses directives. On ne s'expliquerait guère le nombre des monuments figurés qui reproduisent la descente aux limbes si les artistes n'avaient pu largement prendre modèle sur les actions, processions et dialogues par lesquels l'Eglise mettait cet épisode sous les yeux du peuple. Un thème si ancien n'aurait-il été développé dans la liturgie qu'à l'époque où des descriptions nous attendent ? Cela paraît improbable. L'idée de la descente de Jésus aux enfers pour y reprendre les Justes de l'ancien Testament est de celle qui dominait toute la liturgie du samedi saint, et l'hymne processionnelle du dimanche de Pâques, le *Salue festa dies* de Fortunat qui date du VIe siècle, ne se fait pas faute d'y revenir encore.

Il est donc possible que l'antienne *Cum rex glorie* se soit très anciennement prêtée à une célébration mimétique comme s'y prêtaient l'Entrée à Jérusalem, le Lavement des pieds et la Cène, les conciliabules des prêtres juifs, la flagellation, la préparation du corps pour l'ensevelissement, la mise au tombeau. Les rituels du douzième siècle mentionnent le chant de cette pièce sans dire si elle était accompagnée d'une mise en scène. La procession par laquelle le clergé revenait du sépulcre, où s'était accomplie l'action représentative de la résurrection (2), vers l'autel central, était tenue pour figurant, dans les cas les plus simples, la marche des patriarches ramenés par le Christ du fond des enfers. Ainsi à Strasbourg, où la situation du sépulcre, placé comme je l'ai dit dans la crypte, facilitait la confusion entre la visite aux Limbes et l'*Elevatio crucis*. Dans la nuit de Pâques, avant le chant des matines,

---

(1) S'il faut citer des noms d'églises conservant mosaïques, fresques ou peintures sur ce sujet, bornons-nous aux suivants, d'après Künstle : Rome, Sainte-Marie Antique (VIIIe s.), Ste-Praxède (début IXe s.), Saint-Clément (Xe-XIe) ; Torcello (XIe) ; à Saint-Jacques-des-Guérets (XIIe-XIIIe s.), etc.

(2) Sur la question de savoir si, dans le cas du *Descensus*, le drame vulgaire aurait, par exception, été antérieur à l'action liturgique, les avis ont été divisés. Wilh. MEYER *(Fragm. bur.)* pensait qu'il fallait l'admettre. CREIZENACH (*Gesch. des neueren Dramas*, I, pp. 51-52, et note 1) estime que non. BROOKS *(Sepulchre)* accepte la thèse de Creizenach, en insistant sur la vision de la nonne Wilburgis qui assiste mentalement à un *Descensus*. Mais Young insiste (*Drama*, I, ch. V) sur la filiation drame-action liturgique. Je ne suis pas de son avis, et je crois que seule l'imprécision des rubriques nous masque le fait que l'antienne *Cum rex* servait, en tout cas au XIIe siècle, à une figuration dans l'église du retour des Justes.

le clergé descendait chercher la croix qui avait été ensevelie dans les formes requises le vendredi soir. Durant cette marche vers la crypte, on chantait le Ps. III, choisi pour son verset 6 qui en formait le refrain conclusif, spécialement approprié. Ce refrain, ou antienne, *(Ego dormiui)* exprimait la résurrection : « Je me suis couché, je me suis endormi. Je me réveille, car l'Eternel est mon soutien (1). » Quand on avait retiré, au chant de cette antienne, la croix enterrée, on remontait vers le chœur en faisant valoir, par l'antienne *Cum rex glorie*, l'idée que Jésus avait tiré de l'abîme Adam et sa postérité (2). C'est alors seulement, sans doute, selon l'usage généralement suivi, que les portes de l'église étaient ouvertes à tout le peuple et qu'on donnait au public la preuve de la Résurrection en effectuant la *Visitatio sepulchri*.

A Rouen également, la procession revenant du sépulcre se faisait au XIIIe siècle, le matin de Pâques, au chant de l'antienne *Cum rex glorie* (3), et la brièveté des rubriques descriptives est peut-être la seule raison pourquoi la signification et l'objet symbolique de ce cortège restent imprécis. Sous l'évêque Tobie (1278-96), on suivait à Prague le même usage (4). C'est au milieu de la procession matinale faite aux accents du *Cum rex glorie* qu'on faisait une station pour évoquer la résurrection en chantant *Surrexit Christus*, après quoi l'on exécutait l'hymne de Pâques *Salue festa dies*.



(1) A Halle, au XVIe siècle, dans une cérémonie semblable, il est spécifié que cette antienne où il est question de sommeil doit être chantée *humili et bassa voce* (cf. BROOKS, *Sepulchre of Christ*, pp. 101-102). Cf. *Off. maj. hebd.*, p. 276.

(2) WILMART, *Cantatorium*, p. 36. Le *Directorium chori* de Closener (1364) ajoute quelques précisions à la cérémonie primitive et montre qu'elle s'était développée et compliquée, mais au détriment de son pouvoir évocateur. Voir WILMART, *op. cit.*, pp. 103-104, et MATHIAS, *Orgues, organiers et organistes de Notre-Dame de Strasbourg*, pp. 17-21.

(3) Telle qu'elle a été reproduite ci-dessus, p. 80.

(4) Ms. IV, P[3] de la Bibl. du chapitre de Prague, copié en 1294. Cf. OREL, *art. cité*, *Km. Jb.*, 1910, pp. 60-63.


- stus in-fer - num de-bel-la-tu - rus in -
- - - stus in-fer-num de-bel-la-tu - rus in -
- tra - - - ret, et cho - - rus an -
- tra - - - ret, et cho - rus an -
1)
- ge - li - cus por - tas prin ci - pum tol-li
- ge - li - cus an te fa-ci-em ei us portas prin - - ci pum
pre - ci - pe - ret, san - ctorum a - ni -
tol - li pre - ci - pe - ret, san - ctorum po-pu -
- me qui te-ne-bantur in mor - te cap - - ti - ve
lus qui te-ne-bantur in mor - te cap - - ti - vus
vo - ce la crima - bi - li cla - ma-ve;
vo - ce la - cri - ma - bi-li cla-ma - ve.


runt: ad-ue - ni - - sti de-si-de-ra— bi - lis
rat: ad-ue - ni - sti de-si-de-ra— bi - lis
quem expec-ta - ba - mus in te - ne - bris, ut e - du -
quem expec-ta - ba - mus in te - ne - bris, ut e - du -
- ce-res hac no - - cte uin-cu - la - tos de claustris.
-ce-res ac no - cte uin-cu - la - tos de claustris.
(sic)
Te no - - stra uo - cabant suspi - ri - - a te
lar - - - - ga re— qui re - - - -
- bant la - menta. Tu fac - tus es spes de - -
- so-la - - tis, ma-gna con-so-la.— ti - o in tor -
- men - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - tis.

Les rites du *Descensus* et de l'*Elevatio crucis* (ou *hostiæ*) s'étaient donc plus ou moins fusionnés (1). Ils seront entremêlés de façon inextricable dans le *Liber sacerdotalis* publié par Castellani en 1523 (2), où le sens respectif des différentes actions et leur ordre temporel ne sera plus distingué. L'*Elevatio hostiæ* se fera, avant l'arrivée du peuple, au chant de divers psaumes (le III[e], le CXXXIX[e] et le LVII[e]) et du ℟. *Surrexit pastor bonus* (3). ℣ *Surrexit dominus de sepulchro.* Alors s'exécutera un morceau commémorant l'apparition à Pierre. Deux diacres revêtus de dalmatiques blanches resteront dans l'église, tandis que le prêtre officiant et tout le clergé sortent par une petite porte et reviennent devant la grande, qui est fermée, tout en chantant le ℟. *Dum transisset sabbatum* ℣. *Et valde mane* (4). Arrêté devant la porte, le prêtre, ou le *plebanus* la heurte en disant d'une voix sonore, *in tono lectionis*, « *Attolite portas, principes* », etc. La première fois, la deuxième, aucune réponse. Le prêtre reprend en haussant la voix d'un ton à chaque coup et avec plus de véhémence *Attollite*. Quand il a lancé cet ordre pour la troisième fois, les diacres enfermés répondent. Mais ils ne poursuivent pas le dialogue emprunté au Ps. XXIV. La déviation ici est manifeste, ainsi que la contamination mutuelle des cérémonies. Ce qui s'enchaîne alors au rite de l'ouverture des portes, c'est le dialogue de la Visite au sépulcre, c'est le vieux noyau du drame liturgique français : *Quem queritis in sepulchro... — Iesum Nazarenum... — Non est hic...*, etc., avec la démonstration offerte au peuple du sépulcre vide.

Chose à noter, les développements pris par la liturgie de la descente aux limbes en Italie n'empêchent pas cette fonction de rester dans l'esprit de l'Eglise, sans addition de traits populaires. De même le fameux office de Dublin (xv[e] siècle ?) (5) ne fait qu'intégrer dans le dialogue une quantité plus grande d'éléments : ceux-ci conservent une couleur ecclésiastique. Au contraire, cette

---

(1) On en trouvera d'autres preuves dans les textes réunis par Young, *op. cit.*, pp. 153-177.

(2) Venise, avec l'approbation de Léon X, mais sans la sanction officielle de l'Eglise. Cet ouvrage, qui a eu plusieurs rééditions, au xvi[e] siècle, est formé d'extraits « ex libris s. Romanæ Ecclesiæ » et mélange l'apport de différents rituels.

(3) Aujourd'hui deuxième répons du lundi de Pâques.

(4) D'après Marc, XVI, 1-2, aujourd'hui deuxième répons du jour de Pâques. *Off. maj. hebd.*, p. 280.

(5) Publ. par Young, *op. cit.*, I, pp. 170 s.

cérémonie paraît avoir, en Allemagne, suscité des enjolivements grotesques propres à frapper l'imagination du peuple. Ainsi à Augsbourg en 1487, où le Seigneur frappant à la porte qui représente l'entrée de l'enfer trouve pour interlocuteur un personnage *in figura diaboli* doué d'une grosse voix (1).

Nous voici arrivés à la dernière des cérémonies qui commémorent la Passion du Christ, et à la première de celles qui évoquent sa Résurrection.

Notre examen de la liturgie médiévale pour les jours saints doit donc s'achever. Et ce n'est que lorsque nous allons nous poser la question de l'origine du drame liturgique, que nous serons ramenés, à nouveau, pour quelques instants, aux offices de l'*Elevatio* et de la *Visitatio sepulchri*.

Yvonne ROKSETH.

---

(1) BROOKS, *The Sepulchre of Christ*, p. 42.

UNE LETTRE INÉDITE DE MONSIGNY

De Monsigny, dont la longue existence s'étend sur près d'un siècle (1729-1817), nous ne connaissons actuellement que fort peu de lettres. Dans son ouvrage sur *Monsigny et son temps* (Paris, Fischbacher, 1908), A. Pougin en cite trois particulièrement importantes (1) et un fragment d'une quatrième (2), et relève les traces de trois autres dans des catalogues d'autographes (3). A cette liste, J. Tiersot (*Lettres de musiciens écrites en français du XVe au XXe siècle*, Turin, Bocca, 1924), ajoute six lettres appartenant à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris (4). D'autre part, plus récemment, Marc Pincherle a publié dans *Musiciens peints par eux-mêmes* (Cornuau, Paris, 1939), celle qui figure dans sa collection (5).

Des recherches entreprises sur cet attachant musicien, nous ont permis de découvrir à la Bibliothèque de l'Opéra, une lettre inédite du 15 octobre 1775, adressée à son voisin et ami M. de Tudert (le

---

(1) P. 164, lettre de Monsigny à Favart, au sujet de *La Belle Arsène* (1774) ; p. 201, aux Sociétaires de l'Opéra-Comique (1795) ; p. 206, à Champein (30 floréal, an VI).

(2) P. 194, extrait d'une lettre à Sedaine.

(3) P. 211, lettre à Champein (8 messidor an VII-27 juin 1799) ; seconde lettre à Champein (17 messidor an VII-6 juillet 1799) ; troisième lettre à Champein (27 frimaire an VIII-18 décembre 1799), pour laquelle Pougin commet une erreur de destinataire.

(4) Lettre aux Sociétaires de l'Opéra-Comique (1795) déjà citée par Pougin ; lettre à Champein (17 messidor an VII-6 juillet 1799) ; lettre au même (27 frimaire an VIII-18 décembre 1799) ; lettres à Mme Saint-Aubin (12 juillet 1808 et 3 novembre 1809) ; billet de remerciement à l'un de ses confrères après son élection à l'Académie des Beaux-Arts.

(5) Lettre à Champein (8 messidor an VII-26 juin 1799). Signalons encore que le *Quellen-Lexikon* de Eitner mentionne une lettre du 9 février 1809 avec portrait de Monsigny (Bibliothèque de Berlin, autographe von Grasnick).

Chevalier de Tudert) alors brigadier des armées du Roi (cavalerie) depuis 1768.

En cette année 1775, Monsigny a déjà, presque terminé sa carrière musicale et fait représenter *Les Aveux indiscrets* (7 février 1759), *Le Maître en Droit* (13 février 1760), *Le Cadi dupé* (4 février 1761), *On ne s'avise jamais de tout* (14 septembre 1761), *Le Roi et le Fermier* (22 novembre 1762), *Rose et Colas* (8 mars 1764), *Aline, Reine de Golconde* (15 avril 1766), *L'Ile Sonnante* (4 janvier 1768), *Le Déserteur* (6 mars 1769), *Le Faucon* (19 mars 1772), *La Belle Arsène* (14 août 1775). Sa dernière œuvre, *Félix ou l'enfant trouvé* paraîtra deux ans plus tard.

Si cette missive — antérieure à presque toutes celles que nous connaissons de lui, et qui appartiennent à la période difficile de sa vie à partir de la Révolution (1) — ne nous apporte pas d'importantes révélations quant à l'activité musicale du compositeur, elle nous dévoile un côté assez peu connu de son caractère : enjouement, bonne humeur, goût de la plaisanterie parfois même un peu risquée, aimable familiarité.

Paris, ce 15 octobre 1775.

Scaves-vous, cher voisin, que vous devenes un homme charmant ? Comment, si près du jour heureux qui doit mettre le comble à votre félicité, vous vous ressouvenes de moy ? Cela est si beau ?... (2) Ah ! scélérat que vous êtes, je ne m'aperçois qu'en cet instant de la cause de votre souvenir, il faut que je sois bien bête pour avoir pu prendre un seul instant le change, oui, vous m'aves écrit, mais pourquoi ?... Pour mes beaux yeux ? non, c'est pour avoir une *occasion de plus* de vous entretenir de ma future voisine [*mot illisible*]. Je vous pardonne à cause de l'intention, je fais plus, voyez si je suis bon ! Je vous en suis très obligé.

Vous voilà donc de la Cour du petit Dieu de Cithère ? Votre cœur est pris... ah Dieux ? quel plaisir de vous faire bien enrager, oui, Monsieur le Scélérat, je seray aussi amoureux de ma voisine, je le lui diray toute la journée, à votre nez, à votre barbe (comme on dit) je n'ay qu'une peur, c'est que vous aurez de l'avance sur moy, n'importe, le Triomphe en sera plus beau.

Oh ça, parlons raison pour un petit moment, car il faut toujours en revenir là. Receves du fond de mon cœur qui vous est tendrement attaché, mes sincères compliments, mes félicitations, sur le bonheur dont vous alles jouir, une femme aimable, qui s'occupe du bonheur de son mary est la seule vray *félicité* dont un honnête homme puisse goûter le bonheur

---

(1) On sait, en effet, que Monsigny marié depuis peu (1784), déjà âgé et infirme, perd toutes ses pensions lorsqu'arrive la Révolution.

(2) Ces points de suspension existent dans l'autographe de Monsigny : ils ne marquent pas une suppression de texte.

d'*Etre*, le soin de son bonheur à elle-même, sera pour vous, cher voisin, un autre bien être toujours renaissant, celuy la est intarissable. Si vous êtes aimable, vous voudres bien me rappeler au souvenir de votre beau père, et dire à Mad. de Tudert (car elle le sera quand vous recevres cette lettre) que vous avez à Paris un voisin fort votre serviteur d'ailleurs, mais qui est aussi un de ceux qui font les vœux les plus sincères pour sa félicité... J'oserois parier pour... à certain petit article près... cependant...

Vous me demandes des nouvelles ! Je commence par M. le Duc d'Orléans (1), il a toujours la fièvre quarte. Il l'a depuis le 11 août. Tronchin (2) qui connaît bien son tempérament, n'a point osé attaquer la fièvre. Il s'est contenté jusqu'icy d'empêcher les accès d'être violents, notre prince est d'une impatience incroyable. Cet homme, la douceur même, nous envoie tous promener à chaque instant, quand il voyage il est content comme vous scaves, il voulait aller à Ste Assise, on l'en empêche à cause de la distance et du mauvais air qui y règne l'automne, nous devions partir pour aller demain au Raincy, Tronchin a appris ce matin qu'il y a des fièvres épidémiques partout aux environs, et même au Raincy, il doit proposer St Cloud qu'on aime point. Comment n'aime-t-on pas St Cloud ?

M. le duc de Chartres (3) est revenu de la campagne marine plus gay et plus aimable que jamais ; il est incroyable combien il se conduit bien avec notre adorable princesse ? vous scaves que souvent admis dans son intérieur, je suis peut-être un des hommes du monde entier qui puisse voir ce que je vous dis, mieux qu'aucun être qui vive icy mon cher voisin, dans le secret de leur intérieur. M. le duc de Chartres est avec sa femme comme... vous serez avec la vôtre ainsi, ah ? qu'elle est heureuse, et combien elle le mérite.

Vous scaves la mort de M^r^ le M^al^ de Muy (4), on luy nomme jusqu'à

---

(1) Le duc d'Orléans (1725-1785), petit-fils du Régent et grand ami des arts, eut pour lecteurs Carmontelle et Collé, et s'attacha Monsigny en lui donnant la charge de maître d'hôtel. Les théâtres de ses différentes résidences (Palais-Royal, Bagnolet, le Raincy, l'Isle-Adam, Villers-Cotterets) virent la création de nombreux ouvrages.

(2) Tronchin, médecin suisse, né à Genève (1709), mort à Paris (1781), se fixe d'abord à Amsterdam, puis à Genève, enfin à Paris (1766) ou il devient le médecin à la mode « ami de tous les hommes illustres dans la philosophie et dans les lettres » (BACHAUMONT, *Mémoires secrets*, I, p. 178).

(3) Le duc de Chartres (1747-1793), fils du duc d'Orléans et père du roi Louis-Philippe Ier, est connu sous le nom de *Philippe-Egalité*. Il adhère à la Révolution, vote la condamnation de son cousin Louis XVI, mais bientôt compromis il meurt à son tour sur l'échafaud. Il avait épousé Louise-Marie-Adélaïde de Bourbon-Penthièvre.

(4) Le Maréchal de Muy (1711-1775) appartient au Parlement depuis le 24 mai 1740. Menin du dauphin (l'un des six gentilshommes attachés à sa personne) en 1744, il devient maréchal de camp l'année suivante, lieutenant général en 1748, chevalier des ordres du roi (1762). En 1771, il refuse de Louis XV la charge de Ministre de la Guerre après l'exil de Choiseul, mais accepte ce portefeuille à l'avènement de Louis XVI (1774). Nommé Maréchal de France en 1775, il meurt la même année et a pour successeur comme secrétaire d'Etat à la Guerre, le comte de Saint-Germain.

présent tant de successeurs que ni moy, ni d'autres, ne scavent auquel croire, on dit Mrs Duchatelet (1), De Castris (2), Taboureau ancien intendant de Valenciennes (3), de Cluny intendant de Bordeaux (4) etc. etc. C'est au temps à nous montrer le véritable ; nous scavez que M. de Muy est mort le lendemain de la taille de la pierre que lui a faite le frère Cosme (5) ; mais ce n'est pas la faute de ce dernier. 1.500 guérisons assurent à son lithotome, sa reconnaissance de l'humanité entière pour son auteur.

A propos, scavez-vous que j'ay donné une pièce nouvelle depuis votre départ, La Belle Arsène (6), en quatre actes, on m'a dit qu'elle avait beaucoup réussi ; qu'elle était charmante ; je ne l'ay point vue, je me reconnais à cet amour pour mes productions. J'étais au Raincy, pendant ce temps j'y suis resté.

Le Docteur, Mr et Mad. Diadate vous font mille compliments. Vous nous amenes Madame au mois de Janvier dites vous. Si vous ne descendes pas au Cloître, je ne vous pardonnerai de ma vie. Si vous ne soupez pas chez moy en arrivant, vous m'entendes.

Je vous réitère mes *félicitations*, pour quitter un peu le sérieux, je souhaite qu'on en puisse dire autant de Mad. la mariée, le lendemain de sa noce à son lever hem ? hem ? Beautés matoises, françaises, italiennes, allemandes, vous avez, je crois, rudement écorniflé la future quittance de Mad. de Tudert. Je crains bien que son régime ne donne pas beaucoup de chevaliers à l'ordre, hem, hem, quand je songe la toux me prend, malheureux Chevalier, n'allés pas montrer les suites [*mot illisible*] de vos anciennes turpitudes. J'en tremble pour cette aimable petite femme, gare le calendrier. Adieu voisin, vous scaves le proverbe, qui a bon voisin a bon mâtin.

Au reste, pour la vie le plus sincère de vos serviteurs. Vous m'avez demandé une longue lettre. J'en ay tout dit que je n'ay place que pour vous dire sans compliments

MONSIGNY tout court.

---

(1) Du Chatelet, lieutenant-général des armées du roi.

(2) Il s'agit vraisemblablement de Charles de la Croix, marquis de Castries, Ministre de la Marine en 1780, Maréchal de France en 1783, qui émigra en 1791.

(3) Taboureau de Reaux, intendant à Valenciennes en 1757, intendant général du Hainaut et Cambrésis en 1764, est Maître des Requêtes honoraire en 1775.

(4) Il s'agit sans doute de Jean-Etienne-Bernard de Clugny de Nuis, Maître des Requêtes, intendant général de Perpignan et Roussillon depuis 1773. Nommé Contrôleur général des finances en remplacement de Turgot en 1776, il meurt six mois après.

(5) Jean Baseilhac dit le Frère Cosme (1703-1781), célèbre chirurgien français de l'ordre des Feuillants, inventa le lithotome caché pour l'opération de la taille.

(6) *La Belle Arsène*, comédie en vers, en quatre actes, mêlée d'ariettes, sur un livret de Favart, venait d'être donnée à la Comédie Italienne le 14 août 1775 avec les acteurs suivants : Mme Trial (la belle Arsène), Mme Moulinghen (la Fée), Mlle Le Fèvre (la statue animée), M. Michu (Alcindor), M. Nainville (le charbonnier).

D'un style agréable et primesautier, ces pages nous font regretter la rareté des lettres de compositeurs français de cette époque, particulièrement de Monsigny, d'Alayrac, Méhul. Il serait souhaitable qu'on mît au jour celles qui dorment encore dans les bibliothèques, archives et collections privées. Ces précieux papiers — reflets de la pensée et de la personnalité de nos musiciens — apporteraient une utile contribution à la connaissance de l'activité artistique française dans les dernières années du XVIII[e] siècle.

Paule DRUILHE.

BIBLIOGRAPHIE

Eugène BORREL. — J. B. Lully, dans *Euterpe*, n° 7 de juillet 1949. *La Colombe*, Editions du *Vieux Colombier*, Paris, in-18, 109 p., prix : 175 fr.

C'est l'une des figures les plus curieuses parmi celles des maîtres de la Musique que M. Eugène BORREL entreprend de nous tracer après Lionel de la Laurencie et Henry Prunières. Et son livre, aussi alerte que consciencieux, apporte à la biographie du Surintendant de la Musique du Roy-Soleil une contribution à la fois technique et vivante qui en assure autant la valeur documentaire que l'agrément.

L'auteur insiste d'abord, et non sans raison, sur le paradoxe, plus facile à exposer qu'à expliquer en dehors des circonstances historiques, qui a fait du légendaire « marmiton » italien venu à Paris dans les bagages de Mlle de Montpensier le premier des compositeurs lyriques français, le véritable créateur du style de notre opéra, et celui qui préserva la France de l'invasion italienne alors générale, en lui donnant la musique dramatique « claire et juste » qui répondait à son génie, et d'où sortirent non seulement notre théâtre lyrique mais, par voie de conséquence, comme le montre bien M. Eugène Borrel, toute la musique française moderne. Il n'a pas fallu moins de deux siècles pour épuiser les querelles soulevées entre « italiens » et « français », mais ce fut autour du maître d'*Amadis* et de *Rolland* qu'elles prirent naissance ; et ce n'est pas le moindre intérêt du rôle joué par Lully ni de l'étude que nous en apporte M. Eugène Borrel.

Cette biographie bénéficie d'ailleurs pleinement de l'autorité de son auteur comme harmoniste, violoniste et musicographe. C'est pourquoi, au delà des précisions développées dans les livres qui l'ont précédée de quelques années et auxquels on ne saurait se dispenser de recourir, l'auteur de la nouvelle « Vie » a-t-il cru devoir insister sur divers points importants.

L'écriture harmonique de Lully, sous son apparente simplicité, paraît d'abord à M. Eugène Borrel lourde de sens et souvent véritablement tragique. Il s'appuie à cet égard sur le témoignage de Rameau et sur les « étonnantes hardiesses » qui se découvrent jusque dans les pièces instrumentales du Maître, et dont ses contemporains goûtaient alors déjà la valeur expressive, licences, accords « faux », dissonances : assertion justifiée par nos modes actuels d'exécution d'une musique dont les traditions se sont perdues depuis le XVIIe siècle.

M. Eugène Borrel affirme qu'elle était passionnée et produisait, selon le

témoignage des contemporains, « l'enchantement le plus délicieux ». Après la mort de Lully, on commença très vite à en ralentir les mouvements, et l'on cessa du même coup d'en comprendre l'esprit ; on la chanta moins, on la déclama davantage, surtout les récitatifs ; et l'on s'en prit en même temps aux « agréments », qu'elle utilisait si judicieusement, pour les dénaturer et peu à peu en venir à les supprimer. Ainsi disparut une tradition que toute l'attention des interprètes actuels ne parvient pas à restaurer.

L'auteur passe ensuite en revue la série complète des partitions de son musicien, depuis le *Bourgeois Gentilhomme* jusqu'à l'*Armide*. Cette partie du volume n'est ni la moins neuve ni la moins personnelle, et elle donne à cette simple « vie » une valeur documentaire et pratique qui la rendra précieuse pour ceux que tentera la remise en scène d'un répertoire plus oublié qu'il ne mérite.

Signalons ensuite les pages consacrées par M. Eugène Borrel à la formation des interprètes de Lully d'après les principes mêmes que Racine enseignait à ses acteurs, ce qui conduisait la Champmeslé à l'école de la Rochois et réciproquement et n'était pas le moindre piquant des mœurs théâtrales du XVIIe siècle.

Enfin le violoniste habile autant qu'érudit qu'est M. Eugène Borrel ne pouvait laisser de côté le rôle capital joué par le petit violoniste italien dans la formation des violons du Roy, petits et grands, la composition et la conduite du célèbre orchestre de l'Opéra et la sévérité des principes qui firent de ses exécutions les modèles de « justesse et de perfection » sur lesquels devait se fonder toute la tradition de notre école française du violon.

Sur le personnage même, qui fut, on le sait, du dernier pittoresque, et dont les précédents biographes ont tracé des portraits savoureux, le dernier venu ne pouvait apporter un bien gros contingent de détails ; il eût même pu insister davantage, car le filon n'a pas été jusqu'à présent épuisé, et il est de ressource. Mais tel n'était point le propos de M. Eugène Borrel, et il a mis au contraire une sorte de discrétion à n'insister point sur les côtés... spéciaux de la vie du Surintendant, que protège encore de nos jours, disons une sorte de respect, comme si cette forte personnalité nous en imposait toujours.

En définitive, ce petit livre, fruit d'une expérience et d'une application égales, offre le modèle du genre de monographies vivantes et fécondes dont l'actuelle multiplication est en train de renouveler discrètement et utilement, de détails en détails, l'histoire de la Musique.

Pierre SOCCANNE.

S. Yaver ATAMAN. — **Safranbolu Dügünléri** (*Cérémonies de mariage à Safranbolu*). Bartin, Imp. Memlékét, 1936, 1 vol. in-12 de 92 p. avec 8 pl. et 9 p. de musique.

C'est dans les noces que la musique populaire atteint son point culminant ; l'A. sauve de l'oubli de jolies traditions locales relatives à la musique, à l'orchestre spécial à ces solennités, au style des danses, et à l'habillement des danseurs (1).

(1) Comme dans beaucoup d'ouvrages de ce genre mentionnés ici, on trouve des exemples de récitations musicales d'épopées, dont Mme Rokseth a signalé l'importance (*Revue de Musicologie*, février 1938, p. 25).

S. Yaver Ataman. — **Anadolu Halk sazlari.** (*Instruments populaires d'Anatolie*). Istambul, Imp. Burhaneddin, 1938, 1 vol. in-12 de 72 p. avec 1 pl.

Etude très importante sur les instruments et, par suite, sur les musiciens d'Anatolie et la constitution des mélodies populaires.

E. B.

B. de Miramon Fitz-James. — **Paganini à Marseille** (1837-1839). Marseille, librairie Fuéri, s. d., 1 vol. in-8 de 80 p.

Préfacée par notre collègue M. de Saint-Foix, et écrite d'une plume très alerte, cette étude nous fait connaître maints détails, jusqu'ici passés sous silence, de la vie du célèbre violoniste ; elle nous le montre en proie aux médicastres, aux affairistes, terminant son existence musicale à Marseille en déchiffrant les quatuors de Beethoven et en donnant dans cette ville (et ausi à Turin) ses derniers concerts. Le récit est émaillé d'une foule d'anecdotes savoureuses ; tous ceux qui s'intéressent à Paganini, — et ils sont légion, — se doivent de lire ces pages instructives et amusantes.

E. B.

M. Ragib Gazimihal. — **Bursada Musikisi.** (*La musique à Brousse*). Brousse, Yéni Basimévi, 1943, 1 vol. in-8, 111 p. avec photographies.

Et : **Konya da Musikisi** (*La musique à Konya*). Ankara, (Publications des Maisons du Peuple), 1947, 1 vol. grand in-8° de 116 p., 22 pl. hors-texte (photographies et musique).

Ces deux ouvrages, consacrés à l'histoire de la musique dans les deux anciennes capitales, ottomane et seldjoucide, sont faits sur le même plan : l'art ancien et la chanson populaire, leurs maîtres, leurs instruments, leurs manifestations (Méhterhané, cérémonies des Derviches) etc., puis les premiers contacts avec la musique occidentale au xixe siècle ; enfin la période actuelle de la République turque. Une foule d'informations, jusqu'ici disséminées ou inconnues, est rassemblée dans ces deux volumes.

E. B.

Sakir Ulkutasir. — **Sivastopol Harbi.** (*L'Expédition de Sébastopol*), Istambul, Varoglu Yayinevi, s. d., 3 vol. in-12, 58 p.

La guerre de Crimée, où les Turcs étaient nos alliés, a laissé en Anatolie. des souvenirs très vifs, qui ont donné lieu à toute une floraison de folklore. P. 41 à 53, notre collègue M. Ragip Gazimihâl étudie, texte et musique, la *Chanson de Sébastopol* et le *Destan* (légende) de *Sébastopol*

E. B.

Norbert Dufourcq. — **J.-S. Bach, le Maître de l'Orgue.** Librairie Floury, 14, rue de l'Université, Paris, in-8°, 431 pp. avec 15 planches, 2 tableaux et une carte.

On a étudié Bach sous les aspects les plus divers : le musicien-poète, le symboliste, le héraut de Dieu, le cinquième Evangéliste (selon le mot piquant de l'évêque suédois Soederblom) etc. Ici, c'est seulement l'organiste qui est examiné, et cela suffit à donner naissance à un gros volume, car

l'orgue est au centre de l'activité de l'infatigable Cantor. L'A. se propose toutefois un but moins musicologique qu'esthétique : « montrer à la lumière des grands précurseurs de Bach en quoi le Cantor a enrichi la littérature de l'orgue, dire pourquoi et comment il l'a portée à son apogée, déterminer les constantes du langage créé par Bach, définir les qualités éternelles de cet art, c'est à quoi se résume un effort qui voudrait s'appuyer exclusivement sur la connaissance des instruments et de la musique. Puissions-nous ne pas décevoir l'ami lecteur auquel nous proposons une promenade à travers les principales tribunes d'orgue de l'Europe occidentale au cours du XVIIe et XVIIIe siècles, ainsi qu'une longue méditation sur l'immortel message de notre *Saint-Père le Bach.* »

Mais, qu'on ne s'imagine pas qu'il s'agit d'une simple flânerie d'amateur : M. Dufourcq, avec la minutie du paléographe et la compétence du praticien, traite chaque point à fond et projette la lumière sur nombre de recoins jusqu'ici plongés dans le brouillard. Pour ne pas se perdre en route, le lecteur a à sa disposition des cartes qui parlent aux yeux, et dont une, très expressive, montre les centres de rayonnement et les influences réciproques, aux XVIIe et XVIIIe siècles, émanant de Rome, Venise, Paris, Vienne, l'Espagne, l'Angleterre, les Pays-Bas, le Danemark, etc. Pour commencer le voyage, c'est dans ces quatre derniers pays que nous mène notre guide, — et voici Cabezon, les virginalistes anglais, la grande figure de Sweelinck avec ses élèves Scheidt et Scheidemann, tous, organistes fameux à leur époque ; leurs œuvres sont analysées, et surtout, la composition de leurs instruments (document capital, et malheureusement presque toujours omis dans des études de ce genre) est donnée in-extenso. De magnifiques photographies d'orgues anciennes de tous les pays illustrent le texte. Nous voici maintenant en France, avec Titelouze, Couperin, de Grigny ; — puis en Italie, avec Frescobaldi, Legrenzi, Corelli, Albinoni, Vivaldi (n'oublions pas que Bach était violoniste et qu'il avait une prédilection particulière pour les instruments à archet). En rentrant en Allemagne par le sud on rencontre à Vienne le gyrovague Froberger, le plus grand « organisateur » de la fugue après Frescobaldi : son message sera capté par Jean-Sébastien ! Et voici encore Muffat et Pachelbel, dont une étude serrée montre toutes les virtualités, si magnifiquement réalisées par Bach. Le tour d'horizon s'achève par l'Allemagne du nord avec Weckmann et Reincken à Hambourg, Boehm à Lünebourg, Tunder et Buxtehude à Lübeck. Une analyse détaillée et pénétrante de l'œuvre de ce dernier montre tout ce que le Cantor lui doit, et prouve que, « sans Buxtehude, il ne serait pas Jean-Sébastien Bach ! »

Le second livre de ce travail est consacré à Bach et à son œuvre d'orgue. Mais l'A. plonge d'abord son lecteur dans l'ambiance que connut le Cantor à ses débuts ; ennemi de l'érudition poussiéreuse, M. Dufourcq sait camper des silhouettes vivantes qu'il fait défiler devant les yeux. Et ce sont les facteurs d'orgues, les Silbermann, les membres innombrables de la famille Bach, les organistes contemporains : Zachow, J.-G. Walther (qui a inspiré tant de suggestions à Jean-Sébastien !) Bruhns, V. Lübeck. A partir de là, un chapitre est consacré au Prélude, à la Toccata, à la Fantaisie, à la Fugue, un autre à la Sonate, un autre au Choral ; des centaines d'exemples musicaux illustrent le texte et permettent de suivre sans effort les analyses.

Chemin faisant on glane mainte information : p. 235, la « fugue *encadrée* »

témoigne une fois de plus l'emprise exercée sur l'esprit de Bach par le concerto de Vivaldi, emprise dont les Sonates pour orgue offrent des exemples non douteux. Peut-être, au lieu de premier et second thème, vaudrait-il mieux (ce qui ne prêterait à aucune confusion) dire premier et second élément du thème, l'un dévolu au tutti, l'autre au soliste, comme on peut l'observer couramment dans les concertos pour clavecin ou pour violon, à l'imitation du *prete rosso*. — En lisant l'ex. 170 tiré d'un prélude en sol mineur, on ne sera pas peu surpris de trouver, avec cent bonnes années d'avance, le thème épique de Siegfried. (Et en voyant l'ex. 163, d'une fugue en Ut majeur, est-il possible de ne pas penser aux Maîtres Chanteurs ?)

M. Dufourcq remarque qu'il ne reste guère de traces du Dodécachordon chez Bach : le Cantor pense exclusivement en mode majeur et en mode mineur. S'il n'utilise jamais plus de quatre altérations à la clé, lui, l'auteur du Clavecin bien tempéré, ne faut-il pas en déduire que les orgues restaient toujours accordées par quintes pythagoriciennes ? Du reste Bach a dû se heurter à des résistances : beaucoup d'amateurs trouvaient que le nouvel accord enlevait tout leur brillant aux tierces majeures (trop basses de deux savarts !) En France, l'organiste Jean Denis prétendait que le tempérament égal lui était insupportable ! D'où la nécessité de se contenter des tons les moins chargés d'accidents.

A propos des gros livres consacrés à Bach par Schweitzer et Pirro, une phrase (p. 353) appelle une petite rectification : « En fait, Pirro devait développer en un copieux *opus* l'idée principale soutenue par Schweitzer. » Ce n'est pas tout-à-fait cela : Pirro, travaillant à sa manière, sans être pressé, accumulait depuis longtemps des matériaux pour vérifier ses hypothèses. Sur ces entrefaites, Schweitzer qui, par l'étude du choral, avait commencé à soupçonner des tendances symboliques chez Bach, consulta Pirro. Celui-ci, avec sa libéralité coutumière, le mit au courant des résultats auxquels il était parvenu. Pour une raison inconnue (je me souviens très nettement que cela fit même quelque éclat dans le clan des rares initiés) l'ouvrage de Schweitzer parut avant celui de Pirro (1) ; mais la doctrine en était naturellement la même. *Cuique suum...*

L'A. traite du mouvement dans lequel doivent être exécutées les pièces de Bach ; c'est ici le lieu de rappeler le mot de notre grand Rameau : « Quand on possède une pièce, on en saisit insensiblement le goût et bientôt on en sent le vrai mouvement. » On peut compléter ce texte par celui de Raison : « Il faut donner la cadence un peu plus lente (à l'orgue qu'au clavecin) à cause de la sainteté du lieu. » En l'absence d'indications métronomiques (elles-mêmes d'une efficacité problématique !) ce sont peut-être les meilleurs conseils qu'on puisse donner en l'occurrence.

Bien entendu, des essais de chronologie sont proposés : on sait que la plupart des pièces de cet immense répertoire d'orgue, — le plus étendu que l'on connaisse, — ne sont pas datées. L'étude des éléments du langage, —

---

1. Dont le nom, sauf erreur, ne paraît qu'une fois, en passant, dans la préface de Widor. Ajoutons que la thèse de Pirro était déjà contenue dans son article : *Les formes de l'expression dans la musique de Heinrich Schütz*, paru en 1900 dans *La Tribune de St-Gervais*.

la tonalité, les thèmes, les rythmes, les styles, — des détails de l'écriture (contrepoint, ornements, cadences, etc.) est suivie d'une appréciation sur l'homme et l'artiste, vu sous différents angles : le professeur, l'instrumentiste, le violoniste, l'organiste, le transcripteur, le poète, l'homme d'église.

Parmi les thèses chères à l'A. il faut remarquer l'importance qu'il attribue à la composition des orgues : on ne fait pas assez attention en général à ce fait que l' « écriture » est conditionnée par les moyens d'exécution. Les orgues du sud (Vienne, Italie) de dimensions restreintes, à la pédale étriquée, n'ont pas permis à un Frescobaldi, à un Pachelbel de prendre leur essor, alors que les magnifiques instruments du nord (Hambourg, Lübeck) suscitaient la belle technique (notamment en ce qui concerne le pédalier) qui permettra à Jean-Sébastien de développer sans obstacle toute sa pensée.

Il ne saurait être question, en quelques paragraphes de donner une idée complète de ce livre si dense, bourré d'aperçus nouveaux, de rapprochements ingénieux, qui représente à lui seul une véritable bibliothèque (dont il condense, dans un dosage impeccable, tous les éléments). Il sera fait appel simplement pour terminer à quelques lignes de sa conclusion : « Les pages que Bach a consacrées à l'orgue tiennent une place unique dans son œuvre instrumentale. Elles dominent la musique d'orgue de tous les temps. Elles créent à l'instrument sacré une place privilégiée... Aux trois facteurs qu'on vient d'énumérer se superpose le génie de l'artiste. Voilà sans doute qui suffirait à faire comprendre l'œuvre. Puissent les chapitres qui précèdent aider à le faire connaître, aimer ! » Ce dernier mot dévoile une des raisons pour lesquelles on lit avec tant d'attachement ce gros livre, d'une érudition si poussée, mais aussi si vivant : c'est une œuvre née d'un véritable amour. A tous ceux que Bach, à tous ceux que l'orgue intéresse : organistes, historiens, esthéticiens, amateurs, curieux, on ne peut que redire le fameux conseil : *Tolle, lege.*

E. Borrel.

Apel (Willi). — **The notation of polyphonic music. 900-1608**, 4e édition revue, The Mediaeval Academy of America, Cambridge (Massachussets), 1949.

On ne saurait trop se réjouir qu'un tel travail, dont l'utilité est évidente, ait été mené à bien. Depuis les travaux de base de J. Wolf, l'art de la transcription s'est enrichi de nombreuses expériences : les transcriptions successives de Handschin, Anglès, Rokseth, pour ne citer que les principaux, ont démontré l'insuffisance des « règles » de base dont se contentaient Ludwig et Aubry, à plus forte raison de Coussemaker ou Wooldridge. Le principe du rythme modal, en particulier, irremplaçable en de nombreux cas, entrait constamment en conflit avec des détails de notation ou des exigences d'ordre musical que les transcripteurs se contentaient trop souvent de négliger. C'est ainsi que l'on trouve couramment des notes doublées, signe évident de longue, traduites comme des brèves par respect du mode, ou que des *conjuncturae* sont traduites, pour la même raison, par d'inexécutables valeurs trop courtes.

M. Apel s'est appliqué à mettre de l'ordre dans les différentes théories et à les confronter avec des exemples concrets, dont il discute les transcriptions

possibles avec une parfaite objectivité. Il procède fréquemment à des comparaisons de mss., seule méthode efficace, et a la sagesse rare de savoir exposer des solutions contradictoires sans traiter d'ignorant l'auteur de celles qu'il ne choisit pas.

Le plan du livre déroute au premier abord. L'auteur étudie d'abord les tablatures, puis la notation blanche, ensuite la noire. Cette régression dans le temps s'expliquerait s'il s'agissait réellement, comme l'auteur l'annonce dans la préface (p. VIII), d'un recul méthodique du connu vers le moins connu, mais ceci supposerait une exploration continue en sens inverse du temps, alors qu'au contraire chaque partie respecte intérieurement l'évolution chronologique. Il suffit d'ailleurs de lire les trois parties dans l'ordre III, II, I, pour retrouver la suite attendue des idées et des faits.

La IIIe partie (notation noire) est la plus importante, la notation « carrée » n'ayant guère été étudiée méthodiquement depuis les notes incomplètes du *Repertorium* de Ludwig. Ce terme de *square notation* (*Quadratnotation*) est du reste impropre, s'appliquant aussi bien à d'autres systèmes. Nous avions suggéré en 1946 *notation pérotinienne*, sans ignorer les objections possibles, ou encore *pré-franconienne* ; M. Apel emploie ce dernier terme pour une notation intermédiaire, celle des fasc. II-VI de *Mo*. Ses arguments sont sérieux, mais on peut douter que les caractères qu'il reconnaît à la véritable franconienne (apparition des semi-brèves isolées, unification d'interprétation des ligatures ternaires) soient suffisants pour justifier une telle distinction : l'apparition des semi-brèves syllabiques, en particulier, semble une question de style (triples de motets) plus encore que de notation.

Le tableau des sources donné p. 201 paraît très incomplet ; en fait, il s'agit vraisemblablement des seules sources utilisées dans l'ouvrage : l'auteur eût évité une suspicion injuste en le signalant plus explicitement. Dans ce même tableau, la date de 1225 donnée comme *terminus ad quem* de la *square notation* semble insuffisante. Non seulement la rédaction de F et de W1 est évidemment postérieure au contenu (M. Apel a raison toutefois de ne pas dépasser le milieu du XIIIe s., p. 200, malgré Baxter et Reese), mais ce contenu lui-même est postérieur : F contient, f° 236, un conduit sur les troubles d'étudiants à Orléans en 1236. P. 219, l'exemple a) (*Crucifigat omnes*) est en contradiction avec la version mesurée fournie par le ms. de Las Huelgas, que l'auteur reproduit lui-même, p. 264.

P. 237, on sait gré à M. Apel de reconnaître pour les clausules la nécessité d'un changement de mode en cauda. Il semble que cette remarque puisse être étendue aux conduits : souvent le changement de mode semble s'imposer lors du passage du style syllabique aux mélismes, fût-ce en cours de texte (ex. *Salvatoris hodie* de Pérotin, que l'on ne peut guère transcrire qu'en 5e mode pour le texte, en 1er pour les mélismes), ce qui confirme et amplifie l'excellente distinction faite p. 265 entre le style syllabique et le *group style*.

L'étude des conjonctures est l'un des problèmes les plus obscurs, et M. Apel a raison d'en souligner l'équivoque, p. 240. On eût aimé là une étude comparative semblable sur un plan plus vaste à celle qu'esquisse Anglès dans ses *Cantigas*, permettant d'édifier un noyau de doctrine. Au reste, bien des points restent encore à élucider. Par exemple : dans quelle mesure doit-on rechercher la carrure ? (Anglès a-t-il raison dans *Las Huelgas*, de corriger en longue la brève finale de *Crucifigat omnes* qui seule rompt cette

carrure ?) — Est-il bien certain que l'on ait raison de refuser tout changement de syllabe à l'intérieur d'une ligature ? En procédant différemment, on éviterait souvent bien des difficultés ou des dissonnances sujettes à caution. — Peut-on résoudre le problème de l'attaque des *organa* à anacrouse sur la 7e ou sur l'8ve ? — Dans quels cas les barres cessent-elles d'être des silences pour devenir des *divisiones modi* ou de simples repères de concordance ? On eût aimé une discussion des théories d'Auda sur le *tactus*. Etc.

Malgré toute notre admiration pour les travaux de M. Anglès, nous avions partagé l'étonnement qu'avoue M. Apel (p. 308) devant certaines de ses transcriptions. Le Commentaire nous apprend (p. 447) que justification en a été donnée dans l'introduction de *Las Huelgas*. L'ayant déjà cherchée sans l'y trouver, nous aimerions connaître la référence exacte.

Nous nous étendrons moins sur les notations ultérieures, où le terrain a été minutieusement déblayé par Wolf. M. Apel fait œuvre utile en condensant et en clarifiant les conclusions. Il y mêle parfois des vues originales et séduisantes, par exemple la très plausible explication du passage dans le même tempo de C ou O à C ou O barré, interprété comme une différence de battue (*tactus*) ou encore l'utile équivalence métronomique de la p. 343 (à condition de la prendre pour une approximation) qui évitera bien des contresens aux apprentis interprètes. On appréciera aussi la clarté avec laquelle (p. 403 sqq) il parvient à démêler l'écheveau compliqué des règles de la notation polyrythmique de la fin du XIVe siècle — qu'il appelle *mannered notation* — et à le rendre compréhensible.

Ce livre se présente donc à la fois comme une manuel pratique à l'usage des transcripteurs et comme une étude de fond pour l'histoire et la technique de la notation. A ce double titre, il est à l'heure actuelle l'instrument indispensable de tous ceux qui travaillent la musique médiévale, et marque une étape considérable dans notre connaissance de cette ère si importante de notre art.

Jacques Chailley.

Gustave Cohen. — **Recueil de farces françaises inédites du XVe siècle.** The mediaeval Academy of America, Cambridge (Massachussetts), 1949.

Important recueil de farces, soties et moralités (53 pièces, presque toutes inédites), appartenant à une collection privée dont la référence a disparu dans le pillage par les Allemands de l'appartement et des documents de mon savant maître, mais dont une copie a pu heureusement être sauvée. Ce recueil n'était connu jusqu'à présent que par une brève mention de notre regrettée collègue Eugénie Droz, qui l'avait aperçu en préparant l'édition du recueil Trepperel. Son édition, somptueusement réalisée en Amérique, est un monument capital pour l'histoire de notre théâtre comique, mais elle intéresse aussi, plus modestement, la musicologie par le grand nombre des chansons qui y sont intercalées, et dont sont cités, malheureusement sans musique, parfois un vers, parfois un refrain, parfois même une strophe entière. Faute d'avoir eu entre les mains, pendant son exil, les matériaux nécessaires, G. Cohen n'a pu procéder aux recherches d'identification ; il nous semble donc utile d'indiquer ici les rapprochements qui s'imposent, et de noter les variantes, souvent très intéressantes, que ce recueil de farces apporte aux leçons que nous connaissions.

En nous bornant aux seuls recueils courants, treize chansons peuvent facilement être retrouvées et munies de leurs musiques. Les voici avec leurs références (P : G. Paris et A. Gevaert, Chansons du xve S., Paris, sté des Anciens Textes français, 1935 — B : Th. Gerold, le manuscrit de Bayeux, Strasbourg 1921 — G : Th. Gerold, Chansons populaires des xve et xvie s., Strasbourg, Bibliotheca Romanica, s. d. — DTO. : Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich — DTR. : E. Droz, G. Thibault et Y. Rokseth, 3 chansonniers français du xve s., Paris, Droz, 1927). Leur nombre pourrait sans aucun doute être augmenté si l'on se reportait aux manuscrits ou recueils d'époque inédits dont la liste est bien connue.

1. — Farce n° VII. Les citations des vv. 23, 31, 43, 56, 76, 89, 113 mises bout à bout, nous offrent une variante intéressante de la chanson du *Lourdault* (P n° 71, G p. 40), s'adaptant sur la même musique. Le refrain et le 1er couplet sont intervertis dans le texte de la farce. La variante du dernier couplet est particulièrement amusante :

Texte de P	Texte de la farce
Refrain :	
Lourdault, lourdault, lourdault, garde que tu feras	v. 23. — *Tu t'en repentiras, Regnault, tu t'en repentiras.*
1. — Car si tu te maries tu t'en repentiras	31. — Regnault, se tu prens femme garde que tu feras.
2. — Sy tu prens une vielle el te rechignera	56. — Se tu prens vieille femme el(le) te rechinera.
3. — Si tu prens jeune femme jamès n'en joyras.	43. — Se tu prens jeune femme el(le) te reprochera.
	76. — Se tu prens jeune femme cocu tu en seras.
4. — Elle yra a l'eglise le presbtre la verra,	89. — Quant ira a l'eglise le prestre la verra,
5. — La merra en sa chambre et la confecera,	99. — La merra en sa chambre, ung enfant luy fera,
6. — Luy fera des enffanz et ren tu n'en sçauras,	
7. — Et quant el sera grosse il te la renvoira	
8. — Et nourriras l'enfant qui rien ne te sera.	
9. — Encor seras bien aise quand huchera papa.	113. — Et qui qu'en soit le père, tu seras le papa.

La chanson semble avoir été ici sinon l'argument, tout au moins le point de départ et le prétexte de la farce, dont le sujet est fait des plaisants avertissements donnés à Regnault avant son mariage avec Lavoillée. La prosodie du refrain est meilleure dans le texte de la farce que dans la chanson précédemment connue, où aux deux syllabes *Regnault* correspond une simple *cauda* vocalisée un peu gauchement sur la fin du mot *Lourdault* : on peut croire la version de la farce antérieure à l'autre, avec ses amplifications (cf. Coirault, *Notre chanson folklorique, l'objet et la méthode...* Paris,

Picard, 1942). La chanson du Lourdault est traitée polyphoniquement dans les *Canti B* de Petrucci.

2. — Farce n° IX, v. 416 : *Il est temps de fermer son huis.* Peut se rapprocher d'une chanson du ms. fr. 12744 :

Il fait bon fermer son huis Quand la nuit est venue. La dernière syllabe de *fermer* portant deux notes, la musique s'adapte parfaitement. (P n° 24).

3. Farce n° XXII. — v. 13 : *Entre Péronne et S. Quentin.* Signalé par DTR, dans une composition polyphonique inédite des mss. de Dijon 517, f° 184, et Wolfenbüttel Extr. 287, f° 68.

4. — Farce n° XXXV. — v. 1 : *M'amour et parfaicte joie.* Se trouve, texte et musique, dans B, p. 79.

5. — D°, v. 415 : *Doel angoisseux.*

On trouve dans P, n° 85, une chanson de même incipit : *Dueil angoisseux sans nul forfait,* mais il ne semble pas que ce soit la même, car celle-ci semble se poursuivre par la citation du v. 421 : (Doel angoisseux), *raisge desmesurée* ; les vv. 427, *Si veulx je pas languir sans fin,* et 429, *Et vie maleüree,* semblent aussi faire partie de la chanson citée.

Il existe sur le même incipit une chanson polyphonique de Binchois (DTO. VII, 242) et une messe de ce timbre (d° vol. XXXI).

6. — Farce XXXVII, v. 101-109, *Tel parle de la guerre.*

Il s'agit du second couplet de *Resveillez vous Picards* (P n° 138, G p. 61). Le v. 103 a une syllabe de trop : P et G donnent la correction (*je vous jure mon ame*). Variante intéressante, surtout pour le refrain, où P et G n'indiquent qu'une vocalise sur la syllabe *on*, tandis que la farce donne un véritable refrain, qui s'adapte parfaitement sur la mélodie, et représente sans doute la bonne version :

Texte de P. et G	Farce
Et que maint homme d'armes et gentil compaignon Y ont perdu la vie et robbe et chaperon.	Il y a maint bon homme et maint bon compaignon Qui y ont perdu la vie et robbe et chapperon liron (liron) et halle la viron.

7. — D° v. 116 : *A vous point veu la Perronnelle.*

La chanson est bien connue (P n° 39, G p. 32). P et G orthographient, sans doute avec raison, *Av'ous point veu.*

8. — D° v. 170. *Au boys, au boys, Madame.*

Texte et mélodie dans G p. 66.

9. — D° v. 192 : *Et allons, allons gay.*

G. p. 13 ; la farce ajoute *Et* (sans doute un ré en anacrouse), et remplace le second *allons* par *marchons* ; elle supprime la reprise *vous et moy.*

10. — D° v. 370 : *A la duché de Normandie.*

Texte et mélodie P n° 68, B p. 3.

11. — D° 381 : *Le pairier qui charge souvent.*

Texte et mélodie P n° 41, B p. 62 ; Gérold en donne dans B le fac-simile en hors texte.

12. — Farce n° XL : chants latins.

Empruntés par parodie aux litanies des Rogations.

13. — Farce n° XLV. — v. 1 : *Seigneurs et dames.*

Se chante, dit la rubrique, sur l'air de *Bon temps reviendras-tu.* On trouve une chanson de cet incipit dans les Canti B, XVIII.

Jacques CHAILLEY.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE

Sadeddin Nüzhét Ergun. — **Türk Musikisi Antolojisi** (*Anthologie de la Musique turque*). Istambul, Riza Koskun Matbaasi, 1943, 2 vol. gr. in-8, pp. 1 à 398, 399 à 832.

Ces deux gros volumes contiennent seulement les œuvres religieuses ; l'A. Directeur de la Bibliothèque Bayazit, à Istambul, étant mort, il est à craindre que le reste de son travail ne paraisse pas. Suivant l'ancien usage ottoman, il n'y a aucun exemple musical dans ce traité qui contient seulement la biographie des auteurs et les textes littéraires des œuvres, depuis le moyen âge jusqu'au XVIIIe siècle (1er vol), le 2e vol. contenant les XIXe et XXe siècles. La musique des mosquées, des couvents de derviches (Tekké), l'art classique (du sérail de Constantinople), des troubadours mystiques (Saz chäirléri), la chanson populaire sont passés en revue dans cet énorme travail, qui sera indispensable à tous les historiens de la musique turque. D'excellents index facilitent les recherches.

E. Borrel.

SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ

Séance du Mardi 22 Novembre 1949.

La séance est ouverte à 16 h. 40, Maison Gaveau, salle des Quatuors, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : Mmes Holley-Wertheim, Lebeau, Marix-Spire, Mayer-Mutin, Verdeil, Janine Weill ; Mlles d'Almendra, Garros, Launay, Viollier ; MM. d'Alençon, Borrel, Cellier, Coester, Douël, d'Estrade-Guerra, Van Horn, Jacob, Perrody, Pfrimmer, Pincherle, Prod'homme, Raugel, Sainte-Foix, Schaeffner, Verchaly, Vivet, et des invités.

Excusés : Mmes de Chambure, Gastoué ; Mlles Babaïan, Girardon ; MM. Chacaton, Favre, Masson, Meyer.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

Les candidatures suivantes sont proposées et admises :

Mme Renée Thomas, présentée par MM. Masson et Prod'homme.

Mlle Odette de Loustal, organisatrice des concerts : « Les Nuits de Sceaux », présentée par MM. Pincherle et Verchaly.

M. Jean-Jacques Brothier, musicologue et conférencier, présenté par MM. Roland Manuel et Pincherle.

M. Jean-Pierre Rampal, flûtiste virtuose et musicologue, présenté par MM. Douël et Raugel.

La parole est donnée à M. Jacques-Gabriel Prod'homme pour sa communication : *Balzac et son conseiller musical Jacob Strunz.*

Loin d' « exécrer » la musique comme le disait Théophile Gautier devant les Goncourt (3 mars 1862), Balzac en fut toute sa vie un amateur passionné : toute son œuvre en témoigne. Rossiniste exclusif d'abord, avant d'être bouleversé par Beethoven, influencé par ses lectures de l'illuminé Saint-Martin et du théosophe Svedenborg, ami des plus grands musiciens, Liszt, Berlioz, Chopin, Rossini, il voulut étudier la nature, l'essence de la musique, et essayer de résoudre le problème de l'exécution et de la composition. D'où ses études « philosophiques » sur la musique : *Gambara* et *Massimila Doni* (1837-1838), entreprises sous l'influence de Mme Hanska, sa future femme.

Balzac prit alors pour conseiller « technologique » un musicien allemand, qu'il put connaître dans les milieux de la *Gazette musicale* de Schlésinger, qui publia *Gambara :* Jakob Strunz, alors compositeur et arrangeur de la musique des théâtres de la salle Ventadour. C'est lui qui fit la musique pour le *Ruy Blas* de Victor Hugo. Entre temps, Strunz fut employé comme chef des chœurs à l'Opéra-comique.

Né vers 1783 à Pappenheim, en Bavière, entré comme flûtiste à la chapelle royale de Munich à douze ans, Strunz ne tarda pas à s'enfuir et à mener une vie de musicien errant, arrivant en France vers la fin du siècle, et devenant (à 17 ans), chef de musique d'un régiment qui fut à Marengo (14 juin 1800), puis envoyé à Anvers. Là une mésaventure très grave le fit rentrer dans la vie civile. Il composa de la musique instrumentale, un opéra-comique joué à Bruxelles puis, en 1811, une cantate pour Napoléon venu visiter Anvers. Prototype de Joseph Mirouët, de Schmucke, et du Cousin Pons, mais non de Gambara, Strunz dut se retrouver à Paris vers 1814-15, et s'y fit connaître. En 1823, il participe dans l'administration militaire à la guerre d'Espagne, puis voyage (en quelle qualité ?) dans les régions méditerranéennes, revenant à Paris vers 1830. Nous savons par une mélodie autographe de lui qu'il étoit à Navarin en 1829.

Ruiné par une faillite commerciale, il se remit à la musique, publiant un certain nombre de mélodies remarquables, une *Elégie sur la mort de Gomis*, louée par Berlioz ; faisant jouer un quintette pour instruments à vent au Conservatoire, et remplissant la salle Ventadour le rôle de Pons et de Schmucke à l'Opéra populaire de Gaudissart (l'illustre) commis-voyageur balzacien devenu directeur de théâtre.

Strunz, le musicien de Balzac, demeura à Paris jusqu'en 1846. Trois ans plus tard, Fétis le revoyait à Munich, enrichi par un héritage qui lui permit d'achever sa vie dans l'aisance, le 23 mai 1852.

Fétis, comme Elwart, le jugeait « homme de talent, bien élevé, modeste et plein d'aménité ; il méritait un meilleur sort ».

Le Président remercie M. Prod'homme de cette communication, qui montre une connaissance si étendue de l'histoire du XIXe siècle. Un échange de vues a lieu entre nos collègues, dont Mmes Marix-Spire et Janine Weill, etc...

La séance est levée à 18 h. 20.

Séance du Mardi 22 Décembre 1949.

La séance est ouverte à 16 h. 30, Maison Gaveau, salle des Quatuors, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : Mmes Holley-Wertheim, Lebeau, Verdeil ; Mlles Briquet, Corbin, de Mangoux, Garros, Rollin, Soulage, Viollier ; MM. d'Alençon, Borrel, Douël, Dufrane, d'Estrade-Guerra, Favre, Guilloux, Guy-Lambert, Haraszti, Loth, Meyer, Perrody, Pincherle, Verchaly et des invités.

Excusés : MM. Baudelocq, Cellier, Chailley, Dorel-Handman, Gardien, Paul-Marie Masson, de Saint-Foix.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

La candidature suivante est proposée et admise :

M. le Dr Alphonse Silbermann, Docteur en Droit et Docteur en Musique, professeur au Conservatoire de Sydney, présenté par MM. Borrel et Schaeffner.

La parole est donnée à M. Eugène Borrel pour sa communication : *Parallèle entre Lucrèce et Jean-Philippe Rameau.* A première vue, il peut sembler téméraire de comparer deux personnages aussi dissemblables par les civi-

lisations auxquelles ils ont appartenu, les dates de leurs existences, que par l'objet même de leurs études. Mais en parcourant leurs écrits, on découvre entre eux des affinités imprévues : de part et d'autre, en effet, même exaltation à la découverte de la vérité, mêmes âmes ardentes, même langue âpre, même volonté de faire cadrer les faits avec la théorie, mêmes redoublements d'explications quand il s'agit de faits compliqués. Ce sont des esprits de même forme qui dans des genres différents ont suivi des voies parallèles ; on trouverait difficilement d'autres exemples de physionomies intellectuelles aussi exactement superposables.

Le Président remercie M. Borrel pour cette communication, qui montre que la musicologie peut passer du domaine strictement musical à celui de la grande culture générale ; pendant l'échange de vues sur Rameau, on regrette l'absence de M. Paul-Marie Masson, souffrant.

Le Président redonne la parole à M. Borrel pour sa 2e communication : *Observations sur quelques particularités du style de Lully.* D'abord, la coupe du menuet chez l'auteur d'*Armide* est très irrégulière, les deux reprises comportent indifféremment des phrases pouvant se décomposer en périodes de 3 à 10 mesures. D'autre part, le menuet commence aussi bien sur le premier temps que sur le second ou le troisième, ce qui pose un problème chorégraphique à faire étudier par les spécialistes.

Ensuite on remarque chez Lully l'usage fréquent, dans les moments pathétiques, de la septième ou de la neuvième décomposées en tierces descendantes (par exemple : *la mort barbare,* dans la pompe funèbre d'*Alceste*). Enfin, à partir de *Persée,* Lully inaugure l'usage des basses chromatiques ascendantes, à l'expression pressante et impérieuse, dont ses successeurs feront grand usage.

Un échange de vues, auquel prennent part, avec le conférencier, MM. Marc Pincherle et Félix Raugel, termine la séance par des comparaisons entre différents menuets de l'époque classique, jusqu'à Mozart.

Assemblée Générale du Jeudi 19 Janvier 1950.

La séance est ouverte à 16 h. 30, Maison Gaveau, salle des Quatuors, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : Mmes de Chambure, Gastoué, de Lacour, Mayer-Mutin, Nitzberg ; MM. d'Alençon, Beaufils, Borrel, Douël, d'Estrade-Guerra, Favre, Lesure, Locard, Neuberth, Perrody, Pincherle, Prod'homme, Rampal, Raugel, Straram, Verchaly.

Excusés : Mmes Hagerman, Lebeau, Marix-Spire ; Mlles Nadia Boulanger, Frécot, Girardon, Sazerac de Forges ; MM. Beaudelocq, Cellier, Chacaton, Chailley, Gardien, Loth, Masson, de Saint-Foix, Schaeffner.

Le procès-verbal de la précédente Assemblée générale est lu et adopté.

La parole est donnée au Secrétaire Général, pour la lecture du rapport sur l'activité de la Société pendant l'année 1949.

En l'absence du Trésorier, la parole est donnée à M. Perrody, Trésorier-adjoint, qui lit le rapport du Trésorier. Les comptes-rendus de l'année 1949 sont approuvés par l'Assemblée. On remarque toutefois que la librairie Fischbacher n'a pas remis ses comptes, malgré des demandes réitérées.

Le Président prononce une brève allocution, au cours de laquelle il salue la mémoire de nos collègues décédés pendant l'année. Il demande à nos confrères de soutenir la Société et la *Revue* en acquittant plus régulièrement leurs cotisations, en donnant pour la *Revue* des articles *scientifiques*, et en faisant, si possible, des dons en argent.

L'Assemblée procède ensuite à l'élection de la fraction renouvelable du Conseil d'Administration. Le vote a lieu au scrutin secret. Mme de Chambure, MM. Borrel, Favre, Prod'homme et Verchaly sont réélus.

La séance est levée à 18 h. 10.

Séance du Mercredi 15 Février 1950.

La séance est ouverte à 16 h. 40, Maison Gaveau, salle des Quatuors, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : Mmes de Chambure, Lebeau, Vernillat ; Mlles Cartier, Corbin, de Mangoux, Garros, Girardon, Sorel-Nitzberg ; MM. d'Alençon, Borrel, Douël, d'Estrade-Guerra, Guilloux, Lamy, Lesure, Masson, Meyer, Orlick, Perrody, Pincherle, Prod'homme, Rampal, Raugel, Schaeffner, Verchaly et des invités.

Excusés : Mmes Chambert-Bréhier, Marix-Spire, Roesgen-Champion ; Mlles Babaïan, Briquet, Launay ; MM. Chacaton, Chailley, Datte, Favre, Loth, Levi-Alvarès, de Saint-Foix.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

Les candidatures suivantes sont proposées et admises :

M. Branco Orlick, metteur en scène du théâtre de Zagreb, attaché à la Recherche Scientifique, présenté par Mlle Garros et M. Masson.

M. Albert Rosenthal, libraire et éditeur à Oxford, présenté par Mme de Chambure et M. Raugel.

M. le Dr Schrade, de l'Université de Yale, présenté par Mme de Chambure et M. Pincherle.

M. José Subira, de Madrid, présenté par Mme de Chambure et M. Pincherle.

La parole est donnée à Mlle Madeleine Garros, pour sa communication : *Notes biographiques sur Guillaume Nivers, 1632-1714.* D'après quelques actes conservés aux Archives Nationales, des mémoires de l'époque et la correspondance de Mme de Maintenon, Mlle Garros fixe quelques dates de la vie et de la carrière de Nivers.

Il est né en 1632, peut-être à Paris. Organiste de Saint-Sulpice à partir de 1651 ou 1652, il y resta jusqu'à sa mort. Quoiqu'en disent les articles biographiques des différents dictionnaires musicaux, Nivers ne fut ni prêtre, ni abbé. Il se maria le 22 septembre 1668, et eut un fils.

En 1678, Nivers fut nommé organiste du roi, à la place de l'abbé de la Barre, en même temps que Thomelin, Lebègue et Buterne. En 1681, il remplaça Du Mont comme maître de la musique de la reine.

En 1686, dès la fondation, Nivers fut attaché en qualité d'organiste et maître de chant à la maison royale de Saint-Louis à Saint-Cyr, où l'enseignement de la musique tenait une place très importante. Nivers, comme organiste, claveciniste et compositeur, y prit une part active à

des manifestations telles que les représentations d'*Esther* (1689) et d'*Athalie*, des cérémonies religieuses comme le sacre de Fénelon par Bossuet, etc...

En 1688, Nivers perdit sa femme, et vers 1690, son fils unique Gabriel.

Il resta jusqu'en 1708 organiste de la Chapelle Royale, où il fut remplacé par Louis Marchand.

Nivers fit, en 1711, un testament qui nous est parvenu. Le vendredi 30 novembre 1714, il fut frappé d'une attaque d'apoplexie à la fin des vêpres de Saint-Sulpice, et mourut à 8 heures du soir, en sa maison, rue Férou ; il était âgé de 82 ans.

Deux inventaires, faits après sa mort, nous apportent des détails sur sa vie privée qui était confortable, et digne. Il fut enterré dans l'église des religieuses du Saint-Sacrement, rue Cassette.

Le Président remercie M[lle] Garros de sa communication, et signale l'intérêt historique des études faites sur des compositeurs de second plan, qui mais ont été étroitement mêlés, comme Nivers, à la vie musicale de leur époque.

La séance est levée à 18 h. 15.

Séance du 10 Mars 1950.

La séance est ouverte à 16 h. 40, à l'Institut d'Art de l'Université de Paris, section d'Histoire de la Musique, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : M[mes] Gastoué, Lebeau, Mayer-Mutin, M[lles] Babaïan, Druilhe, Garros, Marcel-Dubois, Sorel-Nitzberg, Wallon ; MM. Borrel, Brailoïu, Dorel-Handman, Favre, Lesure, Masson, Orlick, Perrody, Schaeffner, Van Hoorn.

La candidature suivante est proposée et admise :

M. Ed. Appia, chef d'orchestre à Radio-Genève, présenté par MM. Pincherle et Raugel.

La parole est donnée à M. le Professeur Constantin Brailoïu pour sa communication : *Essai d'un résumé sonore : musique populaire roumaine.*

Après une brillante et caustique défense de la musicologie comparée, M. Brailoïu expose sur quelles bases il a établi une anthologie sonore de la musique populaire roumaine. Huit faces de disque lui ont suffi pour présenter huit aspects typiques ou singuliers du folklore musical roumain. Il fallait tenir compte à la fois de la diversité des genres, de la variété des styles vocaux ou instrumentaux, du passage insensible d'une musique purement paysanne à une musique urbaine ou savante ; enfin devait-on représenter un certain nombre de contrées du pays. Autrement dit à chacune des faces de disque correspondent un point sur la carte, un genre particulier de musique, une curiosité de style et un stade d'évolution musicale. Illustrant sa communication par l'audition de disques, M. Brailoïu nous fait faire le tour de l'une des plus belles musiques populaires de l'Europe.

Le Président remercie M. Brailoïu de cette vue d'ensemble si intéressante sur la musique populaire roumaine et l'engage vivement à nous faire part de la suite de ses travaux.

La séance est levée à 18 h. 30.

Séance du Jeudi 4 Mai 1950.

La séance est ouverte à 16 h. 40, Maison Gaveau, salle des Quatuors, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : Mmes de Chambure, Gastoué, de Lacour, Mayer-Mutin, Verdeil ; Mlles Aubert, Chardon, Garros, Reuter, Soulage ; MM. d'Alençon, Barrel, Lesure, Masson, Meyer, Perrody, Pincherle, Raugel, Verchaly.

Excusés : Mme Van de Viele ; Mlles: Girardon, Violier, Wallon.

Les candidatures suivantes sont proposées et admises :

Miss Pauline Alderman, professeur à l'Université de Yale, présentée par Mme Bridgman, et M. Fedorov.

M. Onnik Berberian, compositeur de musique, présenté par MM. Borrel et Raugel.

M. Paul Pittion, professeur d'éducation musicale au lycée Champollion, à Grenoble, ancien membre de la Société, est réintégré sur sa demande.

La parole est donnée à M. Onnik Berberian, pour sa communication : *Un aperçu sur la musique arménienne depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.* Les écrits de Moïse de Khorène, historien arménien du ve siècle de notre ère, nous renseignent sur l'existence, à cette époque, de chanteurs ou *Koussane*, qui chantaient des chansons de noces, de deuil, de louanges, d'amour, de danse, de métiers, et des chansons à boire. Il y est fait également mention de différents instruments à cordes pincées, à vent et à percussion.

Les recherches folkloriques faites à la fin du XIXe siècle dans les contrées de la Haute Arménie (aujourd'hui en U. R. S. S.) et dans les environs de la ville de Van (aujourd'hui en Turquie) ont abouti à la découverte d'un important lot de chansons arméniennes. Il est surprenant de constater que ces chansons — chantées pourtant dans des pays où l'influence de la musique orientale est prédominante — emploient les modes et la rythmique grecs. Ce fait nous incline à penser que les chanteurs du ve siècle employaient également la technique monodique grecque, qui s'est perpétuée à travers les générations jusqu'à la fin du siècle dernier.

A cette première période succède une deuxième, à partir de l'invasion arabe (VIIe siècle), et jusqu'au XIXe, pendant laquelle la musique orientale prédomine.

Une troisième période, qui débute avec le XXe siècle, peut-être appelée celle des folkloristes arméniens, où la musique autochtone populaire, débarrassée de l'influence orientale, entre dans la phase de la polyphonie.

Enfin, l'École arménienne contemporaine se propose de créer une musique symphonique de caractère national, qui tout en prenant appui sur son folklore, le dépasse, pour façonner une œuvre symphonique à l'image du génie de la race.

Cette communication est illustrée par d'intéressants exemples musicaux : mélodies arméniennes, dont certaines de M. Berberian, remarquablement chantées par Mme Lydia Karine, accompagnée par Mlle Jacqueline Brisson ; concerto pour piano, de M. Berberian, exécuté par Mlle Véronique Djindjian et M. Constantin Lischke.

Le Président remercie les artistes qui ont bien voulu prêter leur concours,

et M. Onnik Berberian, de nous avoir fait connaître avec tant de sobriété et de clarté, l'état de la musique arménienne, les résultats de ses travaux, et de ceux du R. P. Komitas.

La séance est levée à 18 h. 15.

Séance du 9 Juin 1950

La séance est ouverte à 16 h. 45, Maison Gaveau, salle des Quatuors, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : Mmes Bridgman, de Chambure, Lebeau, Verdeil, Vernillat ; Mlles Briquet, Druilhe, Marcel-Dubois, Sorel-Nitzberg, Reuter, Rollin ; MM. d'Alençon, de Azevedo, Borrel, Douël, Favre, Masson, Meyer, Perrody, Pincherle, Prod'homme, Raugel, Schaeffner, Vigué, Verchaly.

Excusés : Mlle Garros ; MM. de Saint-Foix et Neuberth.

La candidature suivante est admise : M. Kutahialian, présenté par MM. Raugel et Berberian.

La parole est donnée à M. André Schaeffner, vice-président de la Société, pour sa communication : *Debussy et l'Orient de la musique.*

Cette communication constitue une prise de date, M. Schaeffner ayant entrepris dès avant la guerre une série de travaux sur l'histoire de l'œuvre de Debussy, principalement sur les rapports de ce musicien avec les œuvres de son temps, — œuvres littéraires, compositions musicales, mais aussi musiques populaires et exotiques. Depuis l'important ouvrage de M. Vallas, bien des faits nouveaux ont été mis en lumière. La chronologie elle-même des œuvres de Debussy s'en trouve modifiée. M. Schaeffner insiste particulièrement sur l'importance des deux voyages que Debussy a faits en Russie en 1881-82 et énumère les diverses occasions que le compositeur a eues, soit à Paris, soit ailleurs, d'approcher la nouvelle musique russe. Il soumet à une critique sévère les divers documents sur lesquels on s'était appuyé jusqu'alors et démontre que Cl. Debussy avait été beaucoup plus attentif qu'on ne l'a dit à la musique des Cinq. A l'appui de quoi l'analyse de quelques œuvres *(Pelléas et Mélisande, Nocturnes* et jusqu'au *Martyre de Saint-Sébastien)* établit l'influence de l'école russe sur Debussy. Mais M. Schaeffner montre que cette influence n'est point séparable d'une autre, exercée par les musiques populaires ou artistiques de l'Orient et dont l'on peut également suivre les progrès.

Le Président remercie vivement M. Schaeffner. Un échange de vues très animé témoigne du vif intérêt suscité par cette communication.

La séance est levée à 18 h. 20.

L'ENTRÉE DE LA COLLECTION MUSICALE DE SÉBASTIEN DE BROSSARD A LA BIBLIOTHÈQUE DU ROI

D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS

A la vérité, nous savons déjà, en gros, dans quelles conditions la collection de Brossard est entrée à la Bibliothèque du roi (1), nous le savons grâce à trois documents depuis longtemps accessibles aux chercheurs à la Bibliothèque nationale, et dont Michel Brenet a pu faire état dans son étude sur *Sébastien de Brossard prêtre, compositeur, écrivain et bibliophile* (165... — 1730) *d'après ses papiers inédits* (2).

L'un de ces documents, bien connu des historiens de la musique, le catalogue (3) de sa collection rédigé par Brossard lui-même, nous renseigne sur l'un des mobiles qui ont poussé le collectionneur à se dessaisir de sa bibliothèque : la crainte qu'après sa mort, tous les trésors qu'il avait mis tant d'années à réunir, ne soient voués à une « dispersion » qu'il redoutait « souverainement ». Les deux

---

(1) Aujourd'hui Bibliothèque nationale de Paris.

(2) Dans les *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France* t. XXIII (1896) et à part. Nous connaissons maintenant la date de naissance de Brossard, l'abbé Louis Froger ayant publié son acte de baptême, daté du 12 septembre 1655 à Dompierre (Orne), dans *la Province du Maine*, t. XVI, juin 1908.

(3) « Catalogue des livres de musique théorique et pratique, vocalle et instrumentale qui sont dans le cabinet du Sr Sébastien de Brossard, chanoine de Meaux, et dont il supplie très humblement Sa Majesté d'accepter le don pour être mis et conservez dans sa bibliothèque. Fait et escrit en l'année 1724 ». B. N. D^t de la Musique. Rés. V^{m8}.20. Dans ce catalogue Brossard exprime à plusieurs reprises sa crainte de voir sa collection dispersée. Notamment p. 56 (5).

autres documents : le recueil des minutes des lettres de l'abbé Bignon, bibliothécaire du roi (1), pour les années 1725-1729, et le journal de l'abbé Jourdain (2), secrétaire de la Bibliothèque, pour la période 1718-1736, nous apprennent que le vieux chanoine de Meaux souhaitait non seulement mettre ses collections à l'abri de la « dispersion » à la Bibliothèque du roi, mais aussi mériter par ce geste, pour lui et pour une nièce vivant avec lui, deux petites pensions assez nécessaires semble-t-il, à l'équilibre de leur budget.

De ces deux sources, nous connaissions d'une part une lettre de l'abbé Bignon au comte de Maurepas (3) du 18 décembre 1725, relative à l'affaire qui nous occupe, et quelques citations glanées par Brenet parmi six des treize lettres de l'abbé Bignon ou de son secrétaire concernant aussi cette affaire dans le même recueil, d'autre part, la notice du journal de Jourdain relatant l'arrivée de la collection de Brossard à la Bibliothèque en avril 1726.

Or, il se trouve au Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque nationale un fonds d'archives que ne signale au chercheur aucun catalogue, et dont la signataire de ces lignes ignorerait l'existence, si M. Jean Porcher (4), conservateur du Cabinet des Manuscrits, n'avait eu l'extrême bonté de rechercher et de lui communiquer tout ce qui dans ce fonds est relatif à l'entrée de la collection de Brossard à la Bibliothèque : soit dix-neuf lettres de Brossard lui-même, presque toutes à l'abbé Bignon (deux toutefois sont adressées respectivement au Cardinal de Bissy (5) et à l'abbé Jourdain), quatre des réponses de l'abbé Bignon, antérieures à décembre

---

(1) Jean-Paul Bignon, oratorien (1662-1743), l'un des sept bibliothécaires, et le plus illustre, de la même famille, qui se sont succédé à la tête de la Bibliothèque du roi de 1642 à 1783 ; en fonction de 1718 et 1741. Le recueil de minutes en question porte la cote Ms. fr. 22234. Il est de la main de l'abbé Jourdain.

(2) Ms. fr. n. a. 6516. Publié par Henri Omont dans les *Mémoires de la société d'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, t. XX (1893) sous le titre : *La Bibliothèque du roi au début du règne de Louis XV*. L'Abbé Jourdain semble avoir été chargé des fonctions de secrétaire de la Bibliothèque vers 1724, et avoir terminé sa carrière à peu près en même temps que l'abbé Bignon.

(3) Jean-Frédéric Phélypeaux, comte de Maurepas (1701-1781) pourvu à 16 ans d'une charge de secrétaire d'état. Il était en 1724 ministre non seulement de la marine, mais aussi de la Maison du roi, des pensions, etc. C'est à ces titres qu'il eut à s'occuper de l'affaire de Brossard.

(4) Que M. Porcher veuille bien trouver ici l'expression de ma gratitude.

(5) Henri de Thyard, cardinal de Bissy (1657-1737), évêque de Meaux à la mort de Bossuet (1704), cardinal en 1715.

1725 (1) ; une lettre du Cardinal de Bissy à l'abbé Bignon ; deux lettres du comte de Maurepas au même ; une pièce officielle émanant des services du comte de Maurepas ; le tout conservé en un dossier au nom de Brossard (2) ; enfin toujours dans le même fonds mais dans un autre dossier (3), un brouillon non daté, mais qui est manifestement celui d'un mémoire annoncé au comte de Maurepas par l'abbé Bignon en décembre 1725.

Dans cet ensemble de pièces que l'on va lire, s'échelonnant du 17 octobre 1724 au 19 avril 1727, on a cru devoir intercaler à leur place chronologique les quelques documents déjà publiés dont il a été question plus haut : lettre de l'abbé Bignon au Comte de Maurepas (4), notice du Journal de l'abbé Jourdain ; on trouvera également in-extenso (5), à leur place chronologique, les lettres du recueil de minutes, dépistées par M. Brenet, qu'elle en ait ou non publié des extraits : ces documents épars, ainsi rassemblés, reprennent tout leur sens ; les réponses à quelques lettres du dossier d'archives se trouvent, on le verra, dans le registre de minutes. Malheureusement, cette correspondance ainsi reconstituée n'est pas complète : certaines lettres de Brossard portent mention d'une date de réponse, et la réponse manque ; inversement, des lettres adressées à Brossard sont des réponses à des lettres non retrouvées du vieux chanoine, ce qui est plus regrettable encore.

Tels qu'ils sont, s'ils n'apportent pas de révélation capitale sur l'histoire de la musique — nous y trouvons pourtant des détails précis sur l'activité musicale de Brossard — ces documents nous offrent, avec quelques vues pittoresques des mœurs administratives : intrigues, lenteurs, dont le XVIIIe siècle n'a d'ailleurs pas le monopole..., avec de curieux aperçus sur l'état de la Bibliothèque du roi à cette époque, ses grandeurs et ses misères, des renseignements fort intéressants sur l'objet même de cette correspondance : la cession de la collection de Brossard à la Bibliothèque du roi ; les pourparlers, les démarches ; la rédaction du fameux catalogue

---

(1) Date à laquelle l'abbé Jourdain a commencé à copier les lettres de l'abbé Bignon dans le registre Ms. fr. 22234.

(2) Dans le registre d'archives AR. 58 fol. 217-261.

(3) Archives ancien régime I (21-23) vol. 82, fol. 218.

(4) Publiée par Omont, en note, dans le Journal de Jourdain et rééditée par M. Brenet, œuv. cit.

(5) Dans la mesure où l'a permis la terrible petite écriture de l'abbé Jourdain. M. L.-M. Michon, conservateur du D[t] de la Musique, a bien voulu m'aider à la déchiffrer, je tiens à l'en remercier vivement, ainsi que M[lle] Madeleine Laurain, bibliothécaire au Cabinet des Manuscrits.

à la demande de l'abbé Bignon ; l'arrivée des caisses de livres rue de Richelieu (1) où le « bon Brossard », mal portant, impécunieux — il attend toujours sa pension — vient en personne les mettre en ordre : tous ces détails n'ont pas seulement un intérêt sentimental et anecdotique. De toutes ces lettres de Brossard se dégage, plus encore que du Catalogue, où pourtant les confidences ne manquent pas, une vue claire de la personnalité si sympathique de ce curieux « bonhomme », dont les petits défauts, les inoffensifs ridicules n'altèrent pas les solides qualités d'intelligence et de cœur. A 70 ans, il conserve une curiosité d'esprit, un enthousiasme, on serait tenté de dire une fraîcheur remarquables, joints à une activité, une passion du travail telles qu'il regrette — savoureuse confidence d'un abbé à un autre abbé — le « temps infini » que les offices lui « dérobent », et qu'il rêve, en secret, de troquer son canonicat contre un emploi à la Bibliothèque du roi. Et si ses interminables réclamations, ses finasseries ingénues, dont l'abbé Bignon est parfois discrètement excédé, nous font un peu sourire nous aussi, nous devons comprendre que ce vieillard est gravement préoccupé par un double souci qui l'honore : il tient, d'une part, à réserver l'avenir de sa nièce, de santé fragile, envers laquelle il se reconnaît des devoirs ; d'autre part, il se croit à juste titre — mais était-ce si commun en son temps ? — comptable envers son pays de la précieuse collection qu'il a su réunir, et qu'il se refuse le droit de laisser disperser. Qu'il ait tout mis en œuvre pour concilier ses devoirs familiaux et civiques, nous serions bien ingrats d'y trouver à redire.

Elisabeth LEBEAU.

---

(1) L'hôtel de Nevers, rue de Richelieu (ancienne banque de Law, siège de la Compagnie des Indes) avait été acquis pour la Bibliothèque en 1724, mais les livres y avaient été installés dès 1721. Voir à ce sujet le Journal de Jourdain déjà cité et le Journal de Buvat, écrivain de la Bibliothèque, pour les années 1697-1729, également publié par H. Omont dans la *Revue des bibliothèques*, juillet-décembre 1900, et à part.

AR. 58 fol. 217.

[*Brossard à l'abbé Bignon.*]

Repondu le 18 8bre.

MONSEIGNEUR,

Il y a long temps que je hesite à faire une proposition a Vôtre Grandeur qui me paroit cependant de consequence dans l'incertitude où je suis si elle Luy sera agréable ; mais comme j'entre dans ma soixante et dixième année, et que je ne sçais ce que le Seigneur me donnera encor d'années ny même de jours à vivre, je crois qu'il est tems, ou jamais de la faire. Cette proposition regarde une espèce de trésor, a la collection duquel il y a plus de quarante ans que je travaille, et comme c'est a cette collection que je dois le peu que je sçais de musique, Vôtre Grandeur peut bien penser qu'elle regarde seullement cet art, qu'elle aime et qu'elle connait en perfection. On y trouverra ce qu'il y a de plus curieux tant pour l'histoire de la musique, et des hommes illustres qui en ont escrit, ou qui l'ont exercée, que pour la theorie et la prattique de cette science.

Je n'entre point aujourd'hui dans une plus grand détail, qui pourroit vous ennuyer, J'ose seullement asseurer a Votre Grandeur, que ce seroit bien dommage qu'une collection de cette nature perist ou, ce qui est le même fut dispersée, comme cela ne manqueroit pas d'arriver, si j'avois le malheur de mourir, avant d'en disposer et de la mettre en seureté. Or entre tous les moyens que j'ay pu m'imaginer pour en empescher la dispersion, il n'y en a point a mon sens de plus seur que de la mettre dans la bibliothèque de Sa Majesté et par conséquent de m'adresser pour cela à Vôtre Grandeur. Mais comme, outre mes soins et mes peines, cette collection m'a engagé a des dépenses assez considérables, pour un particulier tel que je suis : V. G. peut bien juger qu'il ne serait pas juste que je me privasse de ce trésor sans quelque gratification. Je ne connois que Vr̄e Gdeūr qui ait le pouvoir de me la procurer, et c'est ce qui me fait prendre la liberté de luy escrire et de la suplier très humblement de me mander d'abord si la chose est faisable, et si cela est, je pourray dans la suitte suggerer un moyen de faciliter cette gratification, de manière qu'elle ne sera aucunement a la charge de Sa Majesté. En attendant un mot de responce, permettez moy, Monseigneur d'asseurer icy que je suis toujours avec un très profond respect

Monseigneur

De vostre grandeur
Le très humble très
obeissant serviteur

DE BROSSARD.
Chanoine de Meaux.

A Meaux ce mardy
17 octobre 1724.

(La formule terminale des lettres de Brossard à l'abbé Bignon étant toujours la même, on ne la transcrira plus dans les lettres qui suivront.)

AR. 58, fol. 219.

[*L'abbé Bignon à*] *M. Brossart chanoine de Meaux.*

le 19e 8bre 1724.

Je reçus hier avec grand plaisir Monsieur, la lettre que vous m'avez fait la grâce de m'écrire avant-hier ; ce qui m'y a touché davantage c'est d'apprendre que vous êtes en bonne santé et que vous m'accordez toujours quelque part dans l'honneur de votre souvenir. A l'égard de l'offre que vous me faites de votre recueil de musique qui vous a causé tant d'années et tant de soins, je dois vous en marquer une reconnaissance particulière ; un pareil recueil ne sauroit être que tres curieux, et faire honneur à la Bibliotheque ; la proposition que vous y ajoutés de trouver moyen de l'y joindre sans qu'il en coûte a Sa Majesté est une circonstance des plus convenables au tems ou nous vivons ; je vous prie donc de m'expliquer confidemment vos vuës sur cela, en vous assurant que je n'en ferai aucun usage que conformément à vos désirs.

Mais permettez-moi de vous dire en meme tems quel [*sic pour* que], quelques que [*sic pour* quelles que] puissent être vos vuës sur cela, rien ne seroit plus propre à les faire réussir que d'y joindre un catalogue des livres, estampes, pièces imprimées ou manuscrites qui composent vôtre beau cabinet. Vous connoissant aussi laborieux et aussi rangé que vous l'etes, Monsieur, je ne doute pas que vous n'ayez ce catalogue ; et s'il n'y avoit que l'embarras de la copie qui vous fit peine, je m'en chargerois volontiers.

Au reste, quelque zele que j'aye pour enrichir la Bibliotheque du Roy, je vous avoueray que je n'en auray pas moins pour menager autant qu'il sera possible, vostre satisfaction et votre interet dans cette occasion, trop heureux si je puis vous temoigner par quelques effets a quel point je suis Monsieur, etc.

AR. 58 fol. 220.

[*Brossard à l'abbé Bignon.*]

Rep. le 17e 9bre 1724.

MONSEIGNEUR,

J'ay beaucoup tardé à répondre à l'obligeante et charmante lettre que Vôtre Grandeur eut la bonté de m'escrire le 19 du mois passé, mais je voulois, avant d'y faire responce, être en etat de luy faire voir que je travaillais à executer ses ordres, en luy envoyant du moins une partie du catalogue, qu'elle me demande avec bien de la raison et auquel aussi je travaille et travailleray sans relasche, persuadé de sa nécessité et que ce seroit la première chose qu'on demanderoit. A la vérité, comme V. G. l'a très bien jugé, j'ay un catalogue dêja fait, mais comme ce n'est que pour mon usage particulier, il n'est pas assez bien écrit, et d'ailleurs il est construit d'une manière, qu'il n'y a que moy qui puisse y comprendre quelque

chose, ainsi c'est une necessité absolüe de le mettre au net, et en voicy un échantillon, qui est environ la sixième partie de tout l'ouvrage, ou l'on trouverra environ 150 Théoriciens, c'est a dire des autheurs qui ont escrit *ex professo* de la musique tant anciène que moderne, de la théorie et de la prattique de la composition à plusieurs parties, et de l'histoire même de ce bel art & Cª. On y trouverra sans doute plusieurs autheurs qui sont dêja dans la bibliothèque de Sa Maj., mais il y en [a] aussi beaucoup qui certainement n'y sont pas, et j'ose bien le dire, qui sans cette occasion n'y seront peut-estre jamais. J'ay adioute à plusieurs quelques nottes historiques, et quelquefois critiques qui sont des especes d'Anecdotes, que fort peu de gens sçavent, que je sçais certainement pour la plupart, et dont il est bon de conserver le mémoire. Par exemple V. page 4. L'article du Sr *Cousu* : pag 15. l'art. du Sr *Viadana*, ou l'on trouverra l'origine de la basse generale ou continüe, pag. 24, l'article de *Feuillet* : pag. 34, l'article d'*Ornitoparcus* : pag. 35. L'article de *Sethus Calvisius* excellent chronologiste mais encor plus excellent musicien : pag. 36, l'article d'*Erycius Puteanus* ou l'on verra l'origine de La 7e syllabe *ni* ou *si* : pag. 40. L'article du Sr *de Sermes* : pag. 41. l'article du Sr *Lemaire* : pag. 44. l'article du Sr *Loulié* ; pag. 45. et 46. les articles des Srs *Raguenet* et *Fresneuse* et Cª. Voyla ce que j'ay d'imprimé, mais j'ay encor beaucoup de manuscripts sur les mêmes matières dont il sera fait mention dans la seconde partie.

Après les *Théoriciens* suivront ce que j'appelle les *Practiciens* et je suis actuellement occupé à en faire le catalogue. J'entends par ce mot de Practiciens tous ceux qui ont fait imprimer leurs ouvrages de musique, soit en partition ou en parties séparées, dont j'ay un nombre considérable. Je divise ceste partie en deux 1° la musique vocale
2° la musique instrumentale.

Je partage la musique vocale en 2. autres parties, 1° La musique sacrée, ou d'Eglise : 2° La musique profane, pour la Chambre, le Théâtre & Cª. Pour la musique instrumentale les divers instruments pour lesquels elle a esté faite en feront la subdivision, et j'ay de quoy remplir assez amplement tous ces titres. Voyla Monseigneur, en gros, tout le plan de mon catalogue des livres imprimez, et je le suivray autant qu'il me sera possible pour les manuscripts.

Pour ce qui regarde la gratification dont j'ay parlé a V. G. dans ma première lettre, elle trouverra dans le feüillet qui suit ce que je crois qui se pourroit faire la dessus, sans estre a charge a Sa Maj. Je le metz aprez dans un feuillet qui se peut separer de celuy cy, afin qu'il ne soit veu que de V. G. ou de ceux a qui elle jugera a propos de le faire voir. Si elle juge necessaire de faire faire une copie de mon original, j'y consents très volontiers mais quoy qu'il arrive, je seray bien aisé que mon original me revienne J'ay l'honneur d'estre toujours, avec tout le respect possible,

Monseigneur, etc.

De Brossard.

A Meaux ce dimanche
12 novembre 1724.

AR. 58 foi. 221.

Mémoire sur la gratification.

1° Je ne pretend nullement vendre a Sa Majesté mon Cabinet de musique. La premiere page des cahiers que j'envoye a Vôtre Grandeur marque sensiblement que c'est un don, et je me croiray fort heureux si un grand Roy comme Luy veut bien accepter d'un petit particulier comme moy, un present de cette nature.

2° C'est ce qui pourra donner lieu a V. G. d'insinuer qu'un pareil present merite quelque gratification, et elle sera maitresse de la faire regler comme elle le jugera a propos.

3° Mais je ne veux point absolument de benefice. Quelque epurée que soit mon intention, cela sentiroit trop certain crime que j'ay eu toute ma vie en horreur, je ne m'explique pas davantage.

4° Une pension un peu honneste me suffiroit ; et comme je cours la 70e année de mon aage, il y a bien de l'apparence qu'elle ne seroit pas long tems à la charge de celuy qui me la payeroit.

5° La difficulté est de sçavoir, sur quoy elle pourroit estre assignée. Si Sa Maj. vouloit s'en charger, l'affaire seroit bientost finie ; mais comme je ne voudrais pas luy être a charge et que d'ailleurs Sa Maj. est maîtresse de créer des pensions sur des benefices ; J'ay cru d'abord que ce serait la un moyen facile de me recompenser, et c'estoit la ma pensée lorsque j'escrivis ma première lettre il y a environ un mois.

6° Mais refflexion faitte, je ne sçais si cela se pourroit faire en bonne conscience. Cela se fait cependant tous les jours, mais enfin je ne peux m'adresser a un oracle plus seur ny plus eclairé, que Vôtre Grandeur, et c'est de quoy je la supplie très humblement de m'eclaircir dans la premiere qu'elle me fera l'honneur de m'escrire.

7° Si cela se peut et que la pension soit assez forte pour m'entretenir honnestement, ma resolution est de quitter le canonicat de Meaux, qui me derobe un tems infini par l'assiduité aux offices, et de sacrifier le reste de mes jours au service de la bibliotheque de Sa Maj. (1). Mais si par hazard vous parliez a Mgr nostre Cardinal, de cette affaire, il ne faudroit pas luy parler de cette derniere circonstance, Il seroit peut estre faché que je quittasse son Eglise.

---

(1) Ce projet n'a pas eu de suite, mais on ignore quelle réponse a reçu Brossard à cette proposition.

AR. 58 fol. 222.

[*Brossard à l'abbé Bignon.*]

rép. le 17 [février 1725].

MONSEIGNEUR,

Il y a plus de trois semaines que j'esperois vous envoyer la 2e partie de mon catalogue, par un ami qui devoit aller a Paris, mais malheureusement il est tombé malade ; et comme il n'espere pas pouvoir faire ce voyage que vers la mi-caresme, Je n'ay pas voulu tarder davantage a satisfaire vostre curiosité, j'ay donc cru que vous ne trouveriez pas mauvais que je misse, sans d'autre façon, ce pacquet a nr̄e carosse, comme la voye la plus seure et la plus prompte. Il arrivera demain lundy 5e de fevrier a Paris, et j'espere que vous aurez la bonté de le faire retirer des demain au soir ou mardy matin par quelqu'un de vos gens, a qui il faudra remettre la presente lettre d'advis sans laquelle on feroit peut estre des difficultés de luy donner le pacquét. Nostre carrosse de Meaux descend dans la rüe de la Verrerie a l'hostel de Pompone chez Mr Doyen qui en est le maitre (1).

Ce retardement m'a sincerement fort fâché, mais apres cela, a quelques chose, comme on dit, malheur est bon, il est cause et il m'a donne le tems de rendre cette seconde partie entierement complette, de sorte que vous trouverrez dans ce pacquet le catalogue de toute la musique d'Eglise imprimee qui est dans mon cabinet.

Vous trouverez au moins 250 articles ou j'ose bien asseurer qu'il y a quantité de choses excellentes et dignes de vôtre curiôsité, et je suis seur que, bon connaisseur comme vous estes, vous en conviendrez si vos grandes occupations vous permettent de les parcourir, et surtout de lire auparavant une espece de préface sous le titre d'*Avertissements* que j'ay mis a la teste et qui est comme la clef de cette 2e partie et de celles qui suivront.

Je vas travailler sans relasche et je travaille actuellement a la 3e partie et j'en ay deja trois cahiers c'est a d. 24 pages presques remplies. Elle comprendra tout ce que j'ay d'imprimé ou gravé, de musique profane, je veux dire de chambre ou de théâtre ; et la quatrième partie destinée pour la musique purement intrumentalle la suivra de préz.

A l'egard des manuscripts, qui ne sont pas en petit nombre, ils feront comme un second tome de mon catalogue, ou je suivray a peu pres le meme ordre que dans le premier. Tout cela aurait esté fait bien plus tost, si j'avois fait un catalogue, pour ainsi dire décharné, tels que les libraires les font ordinairement, et si je m'estois contenté d'y mettre simplement le nom d'un auteur, le précis ou deux ou trois mots de son titre, le nom de la ville ou il a esté imprimé, et quelques fois de l'année de l'impression. Mais, Monseigneur, en aurait-ce été là, surtout dans l'occasion présente, un catalogue en bonne forme ? Vous le scavez *Ignoti nulla cupido*, le moyen

(1) D'après Lefeuve (*Les Anciennes maisons de Paris sous Napoléon III...* — Paris, 1873, 5 vol. in-8o), l'hôtel de Pomponne se trouvait du côté nord de la rue de la Verrerie entre la rue du Renard et la rue du Temple.

d'exciter le desir d'avoir les ouvrages d'Auteurs dont les noms mêmes, pour la pluspart, sont inconnus, surtout en France, si on n'y joint quelques recherches sur leur vie, leurs employs, leurs ouvrages, leur mérite, leur réputation & C^a^. J'en ay eu, a la verité, et j'en auray encor plus de peine dans la suitte, mais ma peine est peu de chose, pourveu que par la je puisse parvenir a contenter vostre curiosité, et vous donner de nouvelles preuves du parfait attachement et du profond respect avec lequel je suis toujours et serai toute ma vie Monseigneur, etc.

De Brossard.

A Meaux ce Dimanche
4e fevrier 1725.

AR. 58 fol. 224.

Mémoire.

Je joins icy le present mémoire separement pour répondre à la question que vous avez eu la bonté de me faire dans vostre derniere du 3e janvier de cette année 1725. touchant la pension que vous sçavez, sur quoy j'ay a vous dire

1° que vous sçavez dêjà ma principalle intention, qui est de mettre a l'abry de la dispersion un recueil auquel j'ay travaillé depuis pres de 40 ans, que j'ay eu bien de la peine à ramasser, qui m'a coûté des sommes considérables, et dont la dispersion serait un dommage presque irréparable. Mais, jé deja eu l'honneur de vous le dire et je vous le repette encore, vous estes juste, vous estes connoisseur s'il en fut jamais, et je vous crois si equitable, que je vous en laisse le maître absolu, tout ce que vous trouverez donc a propos la dessus sera bien fait.

2° Mais permettez moy d'ajoûter que ny vous ny moy ne pouvons rien statuer ni fixer au juste la dessus, que mon catalogue ne soit achevé ou du moins plus avancé qu'il n'est, car enfin ce serait pour ainsi dire, et communément parlant achepter chat en poche, ainsi je ne vois pas que la fixation de cette pension soit si pressée.

3° Si cependant vous voulez absolument et par avance regler quelque chose là dessus : j'espere que l'amy qui vous devait remettre ce pacquet, ira dans trois semaines à Paris, et que je pourray par luy vous envoyer du moins la 3e partie de mon catalogue et peut estre la quatrième. Vous serez alors plus en estat de statuer et de fixer plus seurement quelque chose. Cet amy est un amy intime et comme un autre moy même, ainsi je tiendray tout ce que vous aurez conclu ensemble comme très bien fait.

Le mieux seroit, je vous l'avoüe, que nous puissions conclure cette affaire ensemble teste a teste, mais pour cela il faudrait que j'allasse a Paris, et il n'y a pas moyen dans le tems ou nous sommes le moindre froid m'est mortel, et je sçais ce qu'il m'en pensa couter le carême dernier (1724) a Paris, ainsi il ne m'est pas possible d'y aller que le beau tems et le chaud ne soit revenu.

D'ailleurs, pendant un voyage comme celuy la, mon catalogue n'avanceroit pas, c'est la cependant la principale piece de cette affaire, sans laquelle, encore un coup, on ne peut statuer ni fixer rien de juste.

AR. 58 fol. 225.

[*L'abbé Bignon à l'abbé de Brossard*]

à Paris le 17e fevrier 1725.

M. Brossard chanoine de Meaux.

Je suis honteux, Monsieur, de n'avoir pas repondu plûtot à vôtre lettre du 4e de ce mois ; mais je voulois auparavant avoir le catalogue que vous m'y annoncés ; et je ne l'ay reçu qu'icy en arrivant hier. Je l'ay déjà parcouru assés exactement et quoique j'eusse fort estimé celuy de la premiere partie, je vous avoueray que celuy cy est encore plus de mon gout : tout cela ne fait qu'exciter d'autant plus ma curiosité pour la suite, et mon empressement de vous voir : vous avés raison de dire que nous ne scaurions faire une estimation assés juste, que le catalogue entier ne soit achevé ; et d'ailleurs que pour convenir de quelque chose il est bien mieux de traiter de vive voix. En attendant cet heureux moment, je vous prie d'être persuadé qu'on ne peut être plus que je le suis M.

AR. 58 fol. 230.

[*Brossard à l'abbé Bignon.*]

R. le 10e mars.

MONSEIGNEUR,

Celuy qui aura l'honneur de remettre a Vôtre Grandeur le present pacquet est cet ami intime dont je luy ay parlé dans mes lettres precedentes et avec lequel elle pourra conferer, si elle le juge a propos, l'ayant instruit de toutes mes intentions.

Toute la quatrième partie de mon catalogue, n'est pas encor icy complette, il y manque dix ou douze articles des in-4o que je n'ay pas eu le tems d'escrire avant le depart de mon amy, mais je les enverray par la premiere occasion ou au plus tard avec le commencement du catalogue de mes manuscripts, auquel je vas travailler sans relasche. C'est ce qu'il y a de plus important et a mon sens de plus estimable dans mon cabinet. Je ne sçais même s'il ne serait pas a propos que vous l'eussiez vu avant que de parler d'affaire et de rien déterminer. Quoy qu'il soit un peu long, j'espère qu'il sera achevé avant Pasques. Je crois que vous aurez reçu la 3e partie de mon catalogue, du moins je le fis mettre a nostre carosse dimanche dernier, et il sera arrivé le lendemain lundy. D'abord après Pasques, je prendray des mesures pour aller a Paris, et peut estre j'y porteray moy meme le catalogue de mes manuscripts pour peu que la saison me le per-

mette ; ce ne sera pas aussitost que je le souhaite, estant dans une veritable impatience d'asseurer en personne Vostre Grandeur que je suis toujours tres parfaittement et avec un tres profond respect Monseigneur, etc.

DE BROSSARD.

A Meaux ce Sammedy
3e de mars 1725.

AR. 58 fol. 232.

[*l'abbé Bignon à*] *M. de Brossard.*

le 4e mars 1725.

Quoique vous ayes du recevoir Monsieur la lettre d'avis de l'arrivée de la 3e partie de vôtre catalogue, je ne puis me refuser le plaisir de vous en remercier de nouveau. Plus vôtre ouvrage avance et plus je trouve et vôtre cabinet considerable et votre catalogue curieux. Quand tout sera achevé et que vous viendrés en ce pays-cy, nous verrons ensemble quel tour on pourra prendre. Vous avez bien fait de remettre vôtre voyage a la belle saison et a un tems plus commode pour la vie que celuy où nous sommes.

Comme j'ay une ferme de 350 l par an [*3 mots illisibles*] de Chambry (1) que tient un nommé Meusnier qui m'avoit eté donné par M. de Varon subdelegué de feu mon frere, je vous serois tres obligé, en cas qu'il soit de vôtre connoissance, de bien vouloir le voir pour me faire payer de ces 350 l qui me sont duës des la St Martin passée, sans en avoir eu la moindre reponse. Je vous demande pardon du petit embarras que vous demandera cette commission qui m'engagera d'etre toujours de plus en plus M.

AR. 58 fol. 233.

[*Brossard à l'abbé Bignon.*]

R. le 10 mars.

MONSEIGNEUR,

Celle cy n'est que pour marquer que j'ay obey ponctuellement à vos ordres. Je receus hier matin v̄re derniere du 4e mars, et sur le champt, ne pouvant sortir moy même, j'en envoyay un extraict à Mr nostre subdélégué, mais on ne le trouva point estant a Paris ou plutost sur le chemin pour en revenir puisqu'il arriva hier au soir. J'y renvoyé sur le champt et il me renvoya ma lettre avec ordre de me dire qu'il alloit vous escrire luy meme. Je ne doutte point qu'il ne l'aye fait, mais ma niepce (dont je crois

---

(1) Hameau voisin de Meaux.

que vous avez maintenant entendu parler par mon amy) ma niepce dis je vient de me dire qu'elle a parlé a la femme du Sr Meusnier vostre fermier qui luy a dit et asseuré que vendredy prochain son mary partiroit sans faute pour Paris et qu'il vous porteroit les 350 l en question et comme je ne doutte point qu'il ne le face, je crois cette affaire consommée. J'achevay hier au soir la quatrième partie de mon catalogue, dont je crois que vous avez receu, par mon amy, le commencement. J'ay commencé aujourd'huy la cinquième partie, qui comme je crois, sera encore plus de vostre goût que les precedentes, puisque ce sont tous des manuscrits fort curieux, je feray mon possible pour la mettre en estat de vous estre du moins envoyée au plus tard quinze jours après Pasques si je ne vous la porte pas moy même. J'aspire il y a long tems apres cet heureux instant au quel je pourray vous asseurer en personne qu'on ne peut estre plus parfaittement ny avec un plus profond respect, Monseigneur, etc.

De Brossard.

A Meaux ce mercredy
7 mars 1725.

AR. 58 fol. 234 v°.

[*L'abbé Bignon à*] *M. Brossard.*

[10 mars 1725].

Hier en venant de ma campagne M. je reçus tout a la fois vos deux lettres du 3 et du 7e de ce mois. La première avoit été remise en mon absence au secretaire de la Bibliotheque du Roy par le religieux de Ste Genevieve de vos amis que j'aurois été fort aise de voir, et l'autre m'avoit été gardée par le suisse etant venue par la poste avant-hier.

J'ai vû avec plaisir votre 4e partie qui redouble encor mon impatience de voir la 5e mais je vous avoüe que j'en ay encor plus de vous voir vous-meme et comme vous ne me faites esperer ce plaisir qu'apres Pâques j'espere être plus en etat d'en profiter, parce qu'en fin je commencerai d'etre plus rangé (1). Au reste je vous remercie des soins que vous avez pris par raport au nommé Meusnier. M. Duvernoy m'a écrit que ce fermier devoit venir aujourd'hui m'aporter ce qu'il me doit, il est venu effectivement mais sans rien apporter, et m'a promis seulement de revenir jeudy avec son argent. Je vous prie de le dire a M. Duvernoy a qui je suis bien aise d'epargner le prix d'une lettre inutile. Je suis toujours de tout mon cœur.

(1) L'abbé Bignon fait sans doute allusion aux déménagements et installations occasionnés par l'agrandissement de la Bibliothèque.

AR. 58 fol. 235.

[*Brossard à*] Monseigneur,

Monseigneur l'Abbé Bignon
Con^er d'estat rue Vivienne (1)
a la Bibliotheque du Roy
a Paris.

Cachet
de cire
aux armes de
Brossard.

rep. le 11e avril.

MONSEIGNEUR,

Il y a un mois passé que je n'ay eu l'honneur de donner de mes nouvelles a Vostre Grandeur. J'en suis honteux et très sincerement fort fâché. Je pourrois dire, pour excuser cette négligence que le grand froid, l'assiduité aux offices des semaines passées, et un gros rhume depuis le jour de Pasques (2) dont je ne suis pas même encore quitte en ont esté cause et ces raison[s] suffiroient prés d'un esprit aussy raisonnable que le vostre, pour en faire dissiper le reproche. Mais la verité est que rien de tout cela n'a esté capable de ralentir l'ardeur et l'envie que j'ay de satisfaire vostre curiosité. Un bon feu a corrigé le froid excessif du mois dernier ; quelques veilles ou quelques heures prises sur mon sommeil ont remplacé le tems que nos offices m'ont dérobé ; mon rhume enfin n'a pas été assés violent pour m'empescher de travailler. Voicy donc la veritable raison de mon retardement. Je crois mes avoir déja mandé que le broüillon de mes manuscripts, qui doit faire la cinquiême partie de mon catalogue, n'estoit pas encore fait, et quand j'ay voulu le commencer, je les ay trouvez si dérangés que c'estoit un chaos epouvantable, j'ose bien vous le dire, a tout autre qu'a moy, mais il ne faut pas s'en étonner, les divers demenagemens que j'ay esté obligé de faire d'abord de Strasbourg a la maitrise de Meaux ; ensuitte de cette maîtrise dans une maison que j'avois louée mais qu'il a fallu rebâtir, et enfin de cette derniere dans celle ou je suis actuellement, avoient causé cet effroyable derangement, mais enfin *labor improbus omnia vincit.* Je suis enfin venu a bout de débrouiller ce cahos et meme plustost que je ne le pensois, et je vous suis même trés obligé d'en estre la cause, car enfin sans la necessité où je me suis trouvé de vous rendre compte de l'estat de mon cabinet, je n'y aurais peut estre pas seulement pensé de long tems. Enfin cela est fait ou du moins il y a si peu de chose a faire pour

(1) Le Bibliothécaire du roi habitait toujours dans l'hôtel Tubeuf, rue Vivienne, qui est encore du reste à l'heure actuelle, la résidence de l'Administrateur général et du secrétaire général de la Bibliothèque nationale.

(2) Pâques tombait le 1er avril en 1725.

le finir entièrement, que je commenceray demain sans faulte, a mettre au net ce brouillon et en estat de vous estre envoyé. J'espere même estre en estat d'en mettre une quantité considerable dimanche prochain a nostre carosse, si je ne trouve pas avant ce tems la d'occasion plus favorable ; et si le tems continue a se mettre au beau comme il commence, dans une quinzaine au plus tard, j'espere vous porter le reste moy même, il y a du moins fort long tems que j'aspire apres ce bonheur pour ne pas profiter avec empressement de la premiere occasion que j'en auray.

J'ay encor a vous alleguer une raison de mon retardement que je crois du moins aussi recevable que celle de cy dessus c'est que je me suis bien douté que pendant la derniere quinzaine la ville de Paris n'auroit gueres l'honneur de vous posseder et qu'ainsi il seroit comme inutille de vous y escrire, et que d'ailleurs ce seroit une indiscretion de troubler par des lettres aussi inutilles que les miennes, les plaisirs de vostre charmante retraite à l'Isle belle (1), vous en estes sans doute de retour maintenant, et je crois que je peux en liberté et seurement asseurer votre Grandeur que je suis toujours tres parfaittement et avec tout le respect possible Monseigneur, etc.

De Brossard.

A Meaux ce mardy
10. avril 1725.

AR. 58 fol. 237.

[*Brossard à l'abbé Bignon.*]

repondu le 25 avril 1725.

Monseigneur,

Certains importuns que Moliere a si bien depeints dans sa comedie des *Facheux* ont si bien fait qu'au lieu de six cahiers que j'esperois mettre aujourdhuy a nostre carosse je ne peux y en mettre que cinq, mais la suite ne tardera pas et vous trouverez dans ce pacquet la fin de mes imprimez et le commencement de mes manuscripts ou sont tout ce que j'ay de Theoriciens manuscripts. Il y a quelques articles un peu longs mais j'ay cru que ce n'estoit pas assez de vous marquer par exemple que j'avais les Recueils du feu Sr Louillié si je ne vous marquois ce qu'ils ont pour ainsi dire dans les entrailles d'autant plus qu'ils contiennent des pièces tres curieuses, vous en verrez dans la suitte plusieurs autres exemples. Je vous suplie donc d'avoir la bonté de faire retirer de n̄r̄e carosse le petit pacquet cy dessus, nôtre carosse part maintenant deux fois la semaine (2),

(1) Propriété de l'abbé Bignon, près de Meulan, dans une île comme son nom l'indique. Je dois ce renseignement à M. Porcher.

(2) L'Almanach royal annonçait déjà cependant deux arrivées du carosse de Meaux, le lundi et le jeudi, en 1724.

aussi je pourray en profiter davantage dans la suitte. A l'egard de mon voyage a Paris, je compte de partir des demain jeudy en quinze jours, a moins que quelque accident que je ne prevois pas ne m'en empesche, et en tout cas je ne manqueroy pas de vous en donner advis et ainsi ce dessein ce me semble quadreroit assez bien à ce que vous m'avez fait l'honneur de me mander dans vostre dernière. Quoy qu'il en soit je suis du moins aussi impatient d'y aller que vous de m'y voir, il y a tres longtems que je respire apres l'honneur de temoigner en personne combien je suis et avec un profond respect Monseigneur, etc.

De Brossard.

A Meaux ce mercredi
18 avril 1725.

AR. 58 fol. 239.

[*Brossard au Cardinal de Bissy.*]

Mémoire.

Monseigneur,

Vôtre Eminence me promît si obligeamment a Paris de joindre sa protection a celle de M^r l'abbé Bignon au sujet d'un present que j'ay dessein de faire a la bibliotheque de Sa Majesté, et elle m'a si positivement ordonné icy de luy donner un mémoire sur cela, que j'ose prendre la liberté de luy representer :

1° Qu'il y a plus de quarante ans que je travaille a ramasser tout ce qui regarde la musique et les musi[ci]ens de tou[te]s sortes de temps, d'aages, de sexes, de qualité, de nations, de langues & C^a et les ouvrages qu'ils ont publiez tant imprimez que manuscripts et que j'en ay dans mon cabinet au moins pour 8. a 10. mille livres sans compter les manuscripts de mon escritture ou d'autres, auxquels on ne peut pour ainsi dire assigner de prix.

2° Que si je venais a mourir, avant que d'avoir mis ce recüeil a l'abry de la dispersion, qui dans ce cas ne manqueroit pas d'arriver, il serait presque impossible d'en refaire un pareil, ce seroit par consequent une perte presque irreparable.

3° C'est ce qui m'a donne l'idée de mettre ce recueil dans la bibliotheque de sa Majesté et de la proposer par consequent a Monsieur l'abbé Bignon, qui d'abord a fort goûte cette proposition, d'autant qu'il m'a avoué qu'il y avoit tres peu de chose sur cette matiere dans la ditte bibliotheque. Il m'ordonna d'en faire un catalogue, ce que j'ay fait l'hyver dernier, et je luy en envoye les quattre derniers cayers par un des valets de pied de votre Eminence. Ce catalogue contient prez de 400. pages in-folio et de la on peut juger de la quantité prodigieuse d'auteurs et d'ouvrages qui y sont compris et de quelle conséquence il est que tout cela ne soit pas dispersé.

4° Mais comme il ne seroit pas juste, que je me fusse donné tant de peine, et fait tant de dépense sans quelque gratification, c'est pour cela

principallement que j'ay besoin de la protection de Vôtre Eminence. Nous sommes convenus de nos faits a peu prez Mr l'Abbé Bignon et moy, et sans doutte il vous les expliquera luy meme, a la premiere rencontre, m'ayant témoigné et asseure qu'il seroit ravy de travailler conjointement avec vre Emce. a cette affaire, persuadé et convaincu qu'il est de la necessité de profiter de cette occasion pour faire entrer a quelque prix que ce soit (ce sont ses propres termes) cette espece de trésor dans la bibliotheque de sa Majesté ; d'autant plus que ce recüeil est unique, et que je ne crois pas qu'on en aye jamais fait de si ample ni de plus complet.

5o Au reste ce n'est pas pour moy principallement que je demande cette gratification, Vôtre Eminence ayant eu la bonté de me mettre en estat de m'en pouvoir passer, mais elle sçait aussi que j'ay une niece avec moy, qui est (j'ose bien le dire) d'une des meîlleures et des plus anciennes familles du Royaume, mais qui sans moy seroit presques reduitte, comme beaucoup d'autres, a la mendicité. C'est donc par raport a cette niepce que j'insiste sur cette gratification, elle est mon unique heritiere et la legatrice universelle du peu que je laisseray en mourant, par consequent, tout ce que je propose cy dessus luy apartiendra apres ma mort, ainsi il me paroit bien juste qu'elle aye quelque part a cette gratification et que Sa Majesté lui assigne quelque fond pour la faire subsister honnestement et selon sa condition quand il aura plu au Seigneur de me retirer de ce monde. J'ai dejà eu tant de preuves de la bonté de V. Emce que j'espere qu'elle voudra bien acorder encor cette grace a celuy qui est plus que jamais et avec un tres profond respect

Monseigneur

De Vostre Eminence

Le tres humble et tres obeissant serviteur.

DE BROSSARD.

A Meaux ce dimanche
10e juin 1725.

(A suivre)

A PROPOS D'EUSTACHE DU CAURROY

Beaucoup d'ombre entoure encore la personne, voire l'œuvre d'un des plus grands musiciens français du XVIe siècle. Eustache Du Caurroy n'a pas eu l'heur de trouver son historien. Il est vrai que de plus illustres contemporains, comme Claude Le Jeune ou Jacques Mauduit, en sont également à attendre leur biographe. Mis à part Roland de Lassus, qui appartient à un mouvement international, les deux premiers tiers du XVIe siècle français ont d'abord attiré tous les regards, puis les deux derniers tiers du XVIIe. Entre l'un et l'autre pôles, deux générations d'artistes pourtant prennent place qui symbolisent les genèses de l'art classique. Sans doute possible, il faut, à leur tête, placer Claude Le Jeune : une manière de Monteverde français avant la lettre. Mais immédiatement après lui, l'historien de la musique française n'aura garde d'oublier ceux qui, à son exemple, recevant la polyphonie des mains de Josquin et de Janequin, sauront la plier sous l'effet de causes externes et internes, poétiques et rythmiques, nationales et extra-nationales, à une discipline nouvelle, ouvrant la voie d'une part à la monodie, au récitatif, à l'air, au motet concertant, d'autre part aux mascarades, au ballet de Cour, à la comédie musicale, à la tragédie, enfin à des initiatives organisées de musique instrumentale, vivant en marge de tout art vocal. Mauduit, Guédron, Bataille, les Boesset, Moulinié, Formé, Bouzignac affirment, à travers leurs œuvres, leur curiosité d'esprit, leur hardiesse et leur désir de nouveauté.

Egalement Du Caurroy. Son rôle principal n'a-t-il pas consisté à transmettre aux musiciens précités, après l'avoir notablement enrichie, voire transformée au contact d'un esprit novateur, la doctrine des anciens, et ne faut-il pas voir en lui, vingt ans avant Titelouze, comme une manière de *magister* officiel, dictant à une foule de disciples, directs ou indirects, les lois qu'il a relevées dans Josquin, dans Zarlino et que viennent de féconder déjà les audaces de Claudin ?

•

Au dossier de sa biographie, si peu connue, nous avons le privilège de verser aujourd'hui son *Inventaire après décès*. La lecture de cette pièce nous engagera d'une part à rappeler succinctement les faits acquis et certains, d'autre part à évoquer ceux sur lesquels plane le mystère ; en dernier lieu, nous nous efforcerons d'extraire de la minute notariale ici transcrite, les quelques détails susceptibles d'éclairer la personnalité de notre musicien.

Tous les dictionnaires qui le citent s'en rapportent à Brossard (1)

---

(1) Catalogue de Brossard (Bibl. Nat. Dép. Mus. Rés. Vm[8] 20) Pratticiens.

[P. 118], Imprimés. *Musique d'Eglise. Motets.* Auteurs séparés. *E. Du Caurroy.*

« — Preces Ecclesiasticae ad numeros musices redactae authore *Eustachio du Caurroy.* Regiae Capellae musices Praefacto ; Henrico IV Franc. et Navarrae Regi *Christiannissimo* dicatus, liber Primus. Parisiis ex offic. Petri Ballard in musices Typographi Regii, 1609, à 4, 5 et 6 voix.

1609 6 *Livres ou parties séparées.*

— Ejusdem. Precum Ecclesiasticarum Liber secundus Reginae Margaritae dicatus ab eodem Eustachio du Caurroy a 4,5, et 6 voc.

1609 Parisiis apud eumdem Ballard eod. anno 1609.

L'auteur dit luy même que dans l'année 1609 en laquelle il dédia ces deux livres à Henri IV et à la reine Marguerite, Il y avait quarante ans qu'il estait maître de la musique de la Chapelle des Roys de France. Ainsi il fut reçu dans cette charge ou en 1558, ou au plus tard au commencement de 1559 *. Par conséquent, il aurait servi en cette qualité François II mort en 1560, Charles IX et Henri III et il servait Henri IV depuis près de vingt ans et si, comme il le dit aussi lui-même, pendant tout ce temps là, il a semblé dormir en ne publiant aucun des ouvrages, c'était afin de se perfectionner de plus en plus, étant bien différent en cela de la plupart des jeunes musiciens de nos jours, qui a peine ont-ils fait imprimer quelques babioles dans les recueils de Ballard, qu'ils s'imaginent être capables des plus grands ouvrages. Revenons à du Caurroy.

Il avait dessein de publier encore d'autres ouvrages lui-même, mais il fut prevenu par la mort qui ota ce grand homme de ce monde au commencement de l'an 1610.

— Ejusdem. Meslanges de la musique d'*Eustache du Caurroy*. Maître de la musique de la chapelle du Roy.

1610 A Paris par Pierre Ballard 1610.

Ce sont plusieurs chansons françoises parmi lesquelles il y a plusieurs noels et entre autres une traduction de l'ode d'Horace *Donec eram gratus tibi*, assez plaisamment tournée dont il fit un dialogue à sept voix. Il y a aussi plusieurs pièces dont les paroles sont en latin et entre autres une très belle paraphrase du premier Pseaume de David faitte par M[r] Louis Servin advocat general et que du Caurroy mit tout entiere en musique a cinq voix.

Il avait dessein de dedier cet ouvrage a Mgr le duc [p. 119] le Duc de Bouillon, premier gentilhomme de la Chambre de sa maj. mais la mort le

* Il y a là une erreur de la part du rédacteur. Du Caurroy, né en 1549, n'a pu entrer à 10 ans au service du Roy, et s'il a servi celui-ci 40 ans comme maître de musique, ce ne peut être, tout au plus, qu'en 1569. Il n'a donc jamais servi François II.

et à La Borde (1). Né en 1549, il est mort le 7 août 1609, après avoir été au service des rois de France Charles IX, Henri III et Henri IV. Inhumé aux Grands Augustins, son tombeau, élevé aux frais de Nicolas Formé — qui fut son successeur comme sous-maître de la Chapelle royale, et qui avait peut-être été son disciple — s'ornait d'une épitaphe composée par le cardinal Duperron, son ami, le célèbre controversiste, alors archevêque de Sens. Formé à l'école des disciples de Josquin (2), chantre à la Chapelle royale dès 1569, il voit trois de ses chansons publiées à cette date par Le Roy et

---

prevint pendant le cours de l'impression, c'est ce que témoigne aud. Seigneur le Sr Pitart, neveu de du Caurroy dans l'ep. dedicatoire.

— Ejusdem. Eust. du Caurroy. Fantaisies a 3, 4, 5 et 6 parties, etc. Paris P. Ballard, 1610.

C'est encor icy un ouvrage posthume de du Caurroy. Il le mit peu avant sa mort entre les mains du susdit Sr Pitart son neveu et lui recommanda de le dedier à Mr Servin advocat general qui aimait et estimait tellement le deffunt qu'il lui donna sa belle paraphrase du premier pseaume de David pour la mettre en musique (elle est imprimée dans les Meslanges cy dessus). *Il nous offre donc*, dit le Sr Pitart, *ses fantaisies qui estoient ses meilleures et plus belles imaginations*, etc. et il a bien raison de le dire, car il serait difficile de trouver rien de plus exact et de mieux travaillé selon les regles de l'ancien contrepoint, comme il n'etait point gesné par les paroles, ces fantaisies étant faittes pour des instruments ; on peut dire qu'il y a déployé toute sa science, qui certainement etait des plus profondes en ce temps-là. Il y a quarante deux fantaisies. La plupart a l'imitation de plusieurs chants et hymnes de l'eglise, comme *Requiem aeternam, Salve Regina conditor, Iste confestor, Pange lingua,* mais une des plus surprenantes et des mieux travaillées, c'est la trente huitième au folio 36. Sur les six syllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la,* tant en montant qu'en descendant, en laquelle sont contenues les six espèces de *Diapason* (ou octave) divisées harmoniquement et Arithmétiquement.

Comme l'usage de la Basse continue ne faisait que commencer à s'introduire en Italie, et qu'il n'a passé en France que pres de trente ans après du Caurroy, il ne faut pas s'etonner s'il n'y en a point icy, et que les mesures n'y soient pas séparées.

Au reste il ne faut pas oublier icy que led. Eustache du Caurroy equier de St Fremin estait aussi chanoine de la Ste Chapelle de Paris et sorti d'une des plus anciennes et des plus nobles familles du Beauvaisis dont Louvet fait une très honorable mention p. 295 de ses remarques sur la Noblesse Beauvaisine, et, en particulier (p. 298) dudit Eustache du Caurroy ou il dit qu'il décéda le 7 aout 1609, qu'il fut enterré aux grands Augustins de Paris [p. 120] et que Mgr le cardinal Perron composa une épitaphe magnifique en son honneur qui est gravée en lettres d'or sur un marbre dans lad. Eglise joignant la chaire du Prédicateur. Louvet la rapporte toute entière et au bas est escrit : *Nicolaus* Formé, *eidem Regio muneri succedens posuit.* »

(1) *Essai sur la musique ancienne et moderne*, t. III, 1780, p. 402.

(2) « Adrien le Vieillard » [lisez : Adrien Petit Coclicus] où l'on tient que Du Caurroy a puisé une bonne partie de l'art de son contrepoint (Mersenne, *Harmonie Universelle*) ; « ... Adrien le Vieillard dont les œuvres ont en partie servi d'idée à Du Caurroy » (*Ibidem*).

Ballard, dans un recueil collectif. Il suit de près le mouvement musical et poétique, stimulé par l'Académie de Baïf, dès 1571. C'est l'année où il est installé comme prieur conventuel de Saint Ayoul de Provins, église en laquelle la tradition veut qu'il fasse, six ans plus tard, ériger par le frère cordelier Hilaire, un orgue qui aura pour titulaire le frison Dominicain Fantastic (1). Il entre dans la maison du roi (2), donne des preuves multiples de son savoir musical en étant trois fois couronné au puy de musique d'Evreux (1575, 76, 83). Partisan de la musique « mesurée à l'antique », admirateur de Claudin, il écrit motets, psaumes, chansons, chansonnettes, messes qui reçoivent du public le plus élogieux accueil. De son vivant, il publie, sous le titre *Preces ecclesiasticae*, vingt-cinq œuvres vocales religieuses à quatre, cinq et six voix (1609). Quelques mois après sa mort (1610), son petit-neveu, A. Pitard, fait paraître sous le titre de *Meslanges de musique*, soixante-deux pièces vocales à quatre, cinq et six voix, puis les quarante-deux *Fantaisies* à trois, quatre, cinq et six voix pour instruments. Tenu pour le « Prince des musiciens » (Duperron), le « Prince des professeurs de musique » (La Borde), il attire sur lui l'attention du Français Mersenne (3), autant que de l'Italien J.-B. Doni en son *Traité de musique* (4). Il meurt estimé de tous. Sa Messe des morts, « à quatre parties sans symphonie », sera chantée, jusqu'au XVIII[e] siècle, aux funérailles des rois de France (5).

A côté des certitudes, voici que s'élèvent les doutes. Fils de Claude Du Caurroy, d'abord « prévost, chastelain et juge royal de Milly », puis procureur du roi à Beauvais, Eustache est-il né à

---

(1) Lhuillier, *Orgues, organistes et facteurs d'orgues dans l'ancienne province de Brie*, Bulletin Archéologique, 1889, p. 332.

(2) Son nom figure en 1595 en un *Etat de la Chapelle de Musique du Roi*, B. Nat., M. s. français 3994, f° 226.

(3) « Entre tous les français qui se sont employés à cet art, il semble que Du Caurroy emporte le prix pour la grande harmonie de sa composition et son riche contrepoint, comme l'on peut voir dans les deux livres de ses motets, les Meslanges de chansons et des Noels, ses Fantaisies et ses trois messes à quatre, et celle qui est à cinq. Je me suis servi de compositions de lui comme leçons pour enseigner à composer. Or, puisque tous les compositeurs de France le tiennent pour leur maître, je croy qu'ils prendront plaisir à chanter le canon qui suit à 6 parties à son intention, puisqu'il l'a faict pour les deffuncts et qu'il n'a point esté encore imprimé ». Suit un Canon à 6 voix sur le *Pie Jesu*. Mersenne, *Harmonie Universelle*, t. II, p. 61.

(4) Voir Gérold, *L'Art du chant en France au XVII[e] siècle*, p. 100.

(5) A l'heure où nous écrivons, cette *Missa pro Defunctis* voit le jour, en partition moderne, chez Rouart et Lerolle (transcription du R. P. Martin). La Borde se trompe ; cette messe n'est pas à 4 parties, mais à 5.

Gerberoy, comme le prétend La Borde ? On ne saurait l'affirmer, puisqu'il fut baptisé le 4 février 1549 en l'église de la Basse Œuvre de Beauvais (1). Des titres dont Brossard et La Borde le prétendent investi : écuyer de Saint-Firmin, chanoine de la Sainte-Chapelle, nous ne savons rien de précis (2). Il nous suffira de faire remarquer que ceux-ci n'apparaissent pas dans son épitaphe. Un semblable mystère plane sur les fonctions exactes qu'occupait Du Caurroy auprès des rois de France. On le voit appelé tour à tour : Maître des Enfants de la Chapelle, Maître de la Chapelle des rois de France, Maître de la Musique de la Chapelle des Rois de France, Chantre de la Chapelle de musique du roi, sous maître de la Chapelle du Roi ; l'épitaphe précise : Maître de Chapelle des rois. Fétis ajoute que la place de Surintendant de la musique du roi avait été créée pour lui en 1599. On souhaiterait connaître la référence exacte de ces dires... On devine qu'Eustache Du Caurroy fut un habitué des réunions de l'Académie de poésie et musique, puis de l'Académie du Palais. Mais il y aurait lieu de chercher s'il eut ici une charge officielle et s'il paraissait en chacun des concerts organisés par ces nobles compagnies. Qu'il ait été mêlé aux luttes religieuses de l'heure, nul ne s'en étonnera. Dans une œuvre pamphlétaire, Agrippa d'Aubigné cite son nom (3). Mais on aimerait savoir quelle avait été son attitude à la Saint-Barthélemy et dans les premières années du règne d'Henri IV. Il n'est pas jusqu'à certaines de ses œuvres qui posent des points d'interrogation. Faut-il prendre La Borde au pied de la lettre lorsqu'il se fait le rapporteur d'une tradition (Piganiol de La Force) suivant laquelle Du Caurroy aurait composé un ballet pour Charles IX, d'où le peuple aurait extrait

(1) Dictionnaire de Grove, 4e éd., 1948. Détail que veut bien nous confirmer notre ami F. Raugel — nous l'en remercions très vivement — qui a relevé aux Arch. Dép. de l'Oise, dans le *Registre de Catholicité de la Basse Œuvre*, au 4 février 1549, « l'(acte de baptême d')Eustache, fils de Claude du Caurroi, parin : Jean Binet, advocat ». (Claude du Caurroy, de Gerberoy, avait épousé Hélène de Ville à la Basse Œuvre, le 21 novembre 1541). Raugel ajoute que J. Binet, « lieutenant particulier, poète et juriste », appartenait à la partie la plus cultivée de la Société beauvaisienne. En 1555, il fut chargé d'organiser les fêtes célébrées lors de l'entrée du roi à Beauvais. Elève de G. Budé, il était correspondant d'Erasme, Alciat, Lascaris, Buchanan, Th. de Bèze.

(2) Son nom ne figure pas dans Brenet (M.), *Les Musiciens de la Sainte Chapelle du Palais*, 1910. Pourtant, trente ans après la mort du musicien, Pierre Louvet (*Anciennes remarques de la noblesse beauvaisine...*, Beauvais, 1640, 2 vol.) stipule qu'il était bien « Sieur de Sainct Fremin, et chanoine de la Sainte Chapelle ».

(3) Gérold, *op. cit.*, p. 7.

des noëls ? Faut-il lui attribuer le *Vive Henri IV* et la *Charmante Gabrielle*, ces deux airs qui courent alors les rues de Paris ? A-t-il écrit ses *Fantaisies* pour le simple plaisir d'aligner des contrepoints et dans le désir d'enseigner ses élèves, annonçant un siècle et demi à l'avance la méthode abstraite de l'*Art de la fugue* de Bach, ou bien a-t-il eu la possibilité d'entendre ou de jouer lui-même ces *Fantaisies* (notamment celles qui paraphrasent des mélodies grégoriennes) sur le fameux grand-orgue de Saint-Germain-l'Auxerrois, qui avait été livré à la paroisse royale par le facteur Josse Lebel, en 1551, ou encore sur son contemporain, celui de la Sainte Chapelle dont un dessin de J. Cellier nous a gardé le souvenir ? Ici encore, les textes et les documents font jusqu'à présent défaut qui pourraient nous éclairer. Il resterait à découvrir quelles relations il entretenait avec l'avocat Servin, le duc de Bouillon, avec les Grands Augustins de Paris qui reçurent en leur chapelle sa dépouille mortelle...

L'*Inventaire après décès*, que le lecteur trouvera ci-dessous, jette quelque lueur, semble-t-il, sur une personnalité dont certains des multiples aspects demeurent encore entourés de mystère. Par sa famille comme par ses amitiés, Du Caurroy, qui descend d'une illustre lignée (1), est attaché à l'Ile de France. Beauvais, Coulommiers, Provins, La Ferté-Alais, Milly en Gâtinais : telles sont les localités où il paraît. Son père, Claude, Procureur du roi à Beauvais, et qui possède châtellenie à Milly en Gâtinais (2), a eu au moins quatre fils : François, l'aîné sans doute, qui était Commandeur de Malte, Eustache, Claude, médecin pratiquant à Beauvais, et Nicolas, apothicaire à Beauvais. A l'heure où l'inventaire du Compositeur est dressé, François est mort ; morte aussi la nièce d'Eustache, Marie, peut-être fille de François (?). Eustache n'a point d'héritier direct. En son testament, passé devant notaire à La Ferté-Alais le 11 juillet 1609 (3), Eustache a élu pour exécuteurs André Pitard, bourgeois sans profession demeurant à La Ferté-Alais, et Pierre Villey, huissier de salle de la reine Marguerite. L'inventaire après décès a été dressé d'une part à la requête de ces

---

(1) P. Louvet, *op. cit.* — Son oncle (?), Valentin, sieur de Bazancourt, avocat en la Cour de Parlement, a traduit en français, en 1551, quelques « opuscules » de Saint Augustin. Son parent (cousin germain ?), Jérôme, fils de Valentin, sieur de Bazancourt, est notaire et secrétaire du Roi, maître des requêtes ordinaire du duc d'Alençon.

(2) P. Louvet, *op. cit.* — La Borde, *op. cit.*

(3) Nos recherches sont restées, ici, infructueuses.

deux exécuteurs testamentaires, de l'autre à celle de Claude et Nicolas, frères du défunt, et de maître Pichard, Procureur du roi à Beauvais, représentant de Marie Du Caurroy. A cette liste de légataires s'ajoutent les noms de Michel Loiret, laboureur à Blicourt, près de Beauvais, Jacques Clément, sergent au bailliage de Coulommiers, Antoine Du Caurroy, brodeur à Paris, les uns et les autres, peut-être, neveux par alliance ou neveux du défunt (?).

Eustache Du Caurroy est mort dans la maison d'Armand Le Royer, sergent et vendeur de biens-meubles au Châtelet; il habitait, rue et paroisse Saint-Germain l'Auxerrois, un logis de quelques pièces sises les unes au-dessus des autres et bourgeoisement meublées. Aucune apparence de luxe, mais aucune de pauvreté. La garde-robe paraît suffisante, et de qualité. Les sièges sont variés et nombreux. Les coffres garnissent la chambre à coucher où renfermer sans doute les précieux manuscrits de musique. Entre deux grandes tapisseries se dresse l'épinette.

Sur la charge du musicien, l'inventaire ne donne aucun détail. Retenons pourtant cette précision : il le nomme *Maître de la musique de la Chapelle du roi*. En sa bibliothèque, peu de livres, mais des textes essentiels, entre autres : le Bréviaire romain, le dictionnaire de Calepin, les œuvres de Zarlino, de l'italien « Alphonco » (1), celles de Josquin, celles de Claude Le Jeune. Il est vrai que de nombreux paquets de musique ont été faits par l'expert Pierre Doulceurs, marchand-libraire à Paris : en tout une quarantaine de volumes sur lesquels nous regrettons de ne pouvoir mettre un nom. A leur côté, un recueil de musique manuscrite. L'inventaire nous donne ensuite la liste des titres trouvés dans le portefeuille du défunt. Parmi ceux-ci nous relevons le contrat passé avec Ballard pour la publication de chansons, plusieurs mandements et acquits datés des années 1584, 1588 et afférant à la situation financière du musicien. L'inventaire nous fournit enfin le nom de celui qui eut, au côté d'Eustache Du Caurroy, à exercer la charge de Précep-

(1) Nous proposons d'identifier ce musicien à Alfonso de Ferrare, dit « Della Viola », maître de Chapelle d'Hercule II d'Este, dont les livres de madrigaux et les œuvres dramatiques ont eu une particulière importance vers les années 1540-1560. On rappelle qu'Hercule II avait épousé la fille de Louis XII, Renée de France, qui accueillit favorablement à Ferrare en exil Calvin et Cl. Marot. Rentrant en France après 1558, aurait-elle « découvert » l'œuvre d' « Alfonso » à la Cour des Valois ? Il n'est pas superflu de rappeler que sa fille Anne a épousé ce François de Lorraine, duc de Guise, qui sera le protecteur de Janequin en ses dernières années parisiennes, vers 1560-1564. Cf. Abbiati, *Storia della Musica*, t. I et II.

teur des Enfants de la Chapelle de la musique du roi : Philippe Perault.

Les œuvres du musicien ont été en partie publiées par Expert. On souhaite que le Minutier central, source d'une insoupçonnée richesse pour toute l'histoire de l'art, révèle prochainement d'autres documents permettant de rédiger la biographie de ce grand maître (1), tout en apportant des éclaircissements sur l'histoire de sa charge, car, en dépit des efforts de Quittard, Prunières, Brenet et Ecorcheville, la musicologie française ignore encore à peu près tout de l'organisation officielle de la musique du roi, sous les derniers Valois et les premiers Bourbons.

Norbert Dufourcq.

BIBLIOGRAPHIE

— Nous groupons ci-dessous — et par ordre alphabétique — les références exactes de certains volumes cités dans le corps de l'article, ainsi que les titres des études auxquelles le lecteur se pourra reporter :

Aubigné (A d'), Œuvres complètes, 1873-92. — Brenet (M.). Grande Encyclopédie. Article *Du Caurroy.* — Expert (H.), *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française,* vol. XVIIe : *Du Caurroy* : *Meslanges.* — La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne,* t. III, 1780. — Masson (P.-M.), *Le mouvement humaniste,* Encyclopédie de la musique, 1re partie, t. III, p. 1298. — Mersenne (Père), *Questions harmoniques,* 1634. — *Harmonie universelle,* 1636. — Quittard (H.), *La musique instrumentale jusqu'à Lully,* Encyclopédie de la musique, 1re partie, t. III, p. 1176 ; Les *Meslanges d'Eustache Du Caurroy,* publiés par Expert, Revue Musicale, 1904. — Pirro (A.), *L'Art des organistes,* Encyclopédie de la musique, 2e partie, t. II, pp. 1181.

---

(1) « l'un des plus grands et des mieux versés en la théorie et practique de l'art de la musique », P. Louvet, *op. cit.*, p. 298.

INVENTAIRE APRÈS DÉCÈS D'EUSTACHE DU CAURROY

ARCH. NAT. Etude XLI, 126, 1609, 22 Aout.

L'an mil six cens neuf, le samedy vingt deuxièsme jour d'aoust, à la requeste de André Pitart, demeurant à la Ferte Aleys, Pierre Villey, huissier de salle de la Royne, demeurant à Paris, rue et paroisse Saint Germain de l'Auxerrois, ou nom et comme exécuteur du testament et ordonnance de dernière volonté de deffunct Maitre Eustache du Caurroy, vivant maitre de la musique de la Chapelle du Roy ; comme aussy a la requeste de Maitre Claude du Caurroy, médecin demeurant en la ville de Beauvais, Nicolas du Caurroy, maitre appoticaire, demeurant en la ville de Coulommiers, et Maitre Valentin Pichart, procureur, demeurant en la dite ville de Beauvais. Les dits maitres Claude et Nicolas du Caurroy, frères, et le dit Pichart, pour représentant de feue Marie du Caurroy, sa niėce, qualittés a eulx donné et prise, héritiers dudit deffunct sieur maitre Eustache du Caurroy, leur frère et oncle, et encores a la requeste de Michel Loiré, laboureur, demeurant a Blicourt, près le dit Beauvais, Anthoine du Caurroy, brodeur, demeurant a Paris, rue Saint Honore, paroisse Saint Eustache, et Jacques Clement, sergent au bailliage de Coulommiers, eulx disant legatères dudit deffunct sieur du Caurroy. Après que le scellé mis et apposé sur les biens meubles cy après inventorié a esté recongnu levé et osté par Me Nicolas Le Laboureur, huissier et examinateur de par le Roy au Chatelet de Paris, sur la sentence donnée entre les partyes par M. le prévost de Paris ou son lieutenant civil, en datte du dix neufvième jour de ce présent mois d'aoust, et a la conservation de droit qu'il appartiendra par Claude de Peiras et Martin de la Croix, notaires gardenottes du roy notre sire au Chatelet de Paris soubsignez, fut et a esté fait inventaire des biens meubles ustancilles d'hostel, chalitz, linge, debtes, lettres, tiltres et enseignements trouvez et estants en deux chambres et autres lieux qui estoient tenus et occupes par le dit deffunct sieur du Cauroy, des appartenances d'une maison ou est demeurant Armand Le Royer, sergent a verge, priseur, vendeur de biens meubles au Chatelet de Paris, size rue et paroisse Saint Germain de l'Auxerrois. Lesdits biens monstrés et enseignés par le dit Pitart, après serment par lui fait es mains dudit examinateur sur la sentence de provision obtenu par la communaulté des huissiers en datte du XVIIe fevrier dernier et sans préjudice d'appel interjetté par la communaulté des notaires, de tous les biens monstrer et enseigner sans aucuns en receller, cacher ni lattiter sur les peynes introduites de droit, à eux déclarés et exprimés ; tous les biens meubles, prisés, estimés par le dit Le Royer, sergent, qu'il a serment a justice, et les a prisés et estimés en sa conscience, eu égard au cours du temps present, aux sommes de deniers

ainsi qu'il s'ensuit. Par protestation faite par les dits metres Claude et Nicolas du Caurroy et M[e] Valentin Pichard, que les qualités prises par les dits Pitart Villey et autres, tant d'exécuteurs que de légataire du testament dudit deffunt, ne leur puisse nuire ni prejudicier, envers lequel testament ils ont droit se pourvoir comme ils désireront par conseil.

Premièrement en la chambre au second a esté trouvé une paire de chenets de cuivre, une pelle, une fourchette de fer, prisées ensemble, IIII l.

Item, une table de bois de noier, assise sur son chassis à pilliers tournés, prisés III l.

Item, une autre petite table, aussy de bois de noier, assise sur son chassis, prisée C s.

Item, cinq chaises de bois de noier à hault dossier, quatre couverte (*sic*) de drap vert, et l'autre de cuir rouge, prisées ensemble LII l.

Item, une autre chaise de bois de noier qui se playe, couverte de drap vert, prisée XC s.

Item, deux chaises caquetoires, l'une petite et l'autre moienne, couvertes de drap, prisées ensemble XL s.

Item, une couche de bois de noier, à pilliers tournés, fermant à vis, une paliasse de grosse thoille, ung lict, et traversin garny de plumes a coustel raié, ung petit orellier entacé de fustaine, deux couvertures de leine blanche et verte, ung ciel, trois custodes, une bonne grâce de serge verte garny de crespines frangés et molleton de soye verte, prisées ensemble L l.

Item, ung coffre de bahut couvert de cuir, bandé de fer à deux serrures fermant à clef, prisé XL s.

Item, ung autre coffre de bahut carré aussy couvert de cuir, bandé de fer, à une serrure fermant à clef, prisé VI l.

Item, ung autre coffre de bahut, à une serrure fermant a clef, avec un petit coffre façon malle, prisées ensemble XL s.

Item, ung autre petit coffre de deux pieds et demy de long ou environ avec ung petit coffre de bois blanc à une serrure, fermant à clef, prisés ensemble XI s.

Item, deux coffres de bahut, chacun de quatre pieds de long ou environ, prisés ensemble VIII l.

Le dict Pitart a dict déclairé que les dicts deux coffres n'appartiennent au dict deffunct.

En une chambre en gallettas au dessus de la dicte seconde chambre a esté trouvé : Une petite table façon de Caen, une petite sielle persée, qui se playe, prisées ensemble C s.

Item, deux petites couchettes a bas pilliers, deux palliasses, ung lict et deux traversins garnis de plumes, ung matelas de thoille de fustaine, le tout tel que prisé ensemble avec deux couvertures, une jaulne et l'autre blanche VI l. t.

En la chambre au dessus de l'estude de la dicte maison, a esté trouvé :

Item, une paire de chenets de fer et garnis chacun de deux pomes de cuivre, deux chevrettes, ung cremillière, une pelle et paire de tenailles le tout de fer, prisés ensemble IIII l. t.

Item, six escabelles de bois de noier à pilliers tournés, prisés ensemble avec ung placet III l. t.

Item, une petite table, façon de bureau de bois de chesne, prisée XX s.

Item, une autre table de bois de noier qui s'abbat des deux costés, prisée XI s.

Item, ung chaise à hault dossier couverte de drap vert, ung escabelle qui se playe et deux petites chaises caquetoies, l'une couverte de tappisserie et l'autre de soye, prisées ensemble IIII l. t.

Item, une couchette à bas pilliers, ung matellas de fustaine garny de bourre, ung traversin garny de plumes, une couverture de lein (*sic*) verte, prisés ensemble C s.

Item, deux broches, une leschefritte, une poisle à frire, un gril et un reschault, le tout de fer, prisés ensemble XV s.

Item, une bouilloire, une bassinoire et ung petit chauldron, le tout tels quels, prisés ensemble X s.

Item, une fontaine d'erain, gârnie de son couvercle et robinet tenant cinq sceaux ou environ, prisée C s.

Item, ung coquemart de cuivre rouge tenant trois paintes ou environ, prisé XX s.

Item, deux chaudillères d'erain, prisés ensemble XII s.

Item, en pots, plats, escuelles et autres ustancilles d'estain, a esté trouvé la quanté (*sic*) de... (*en blanc*) prisés la livre cinq sous, revenant ensemble au dit prix a...

Item, en l'estude estant sur la rue a esté trouvé ung petit bureau à ung guichet noier fermant, ung petit coffre fermant a clef avec deux tréteaulx d'espinette et dix cotherot de bois de hestre, prises ensemble XXX s.

Item, deux tappis l'un de tappisserie de haulte lisse a menues verdures et l'autre de fil et laine, façon de Beauvais, prisés ensemble III l.

Item, ung manteau de Camellot de l'Isle, noir prisé VI l. t.

Item, une soustenne rayé de Mellan, doublé de serge d'ascot, garni de bouttons, prisée VIII l.

Item, ung manteau de serge de Cimestre, garny allentour d'une passementerie de soye, prisé XII l.

Item, ung pourpoinct et hault de chausse de Bergame, doublé de thoille, prisé ensemble XVIII l.

Item, dic huict petits sierges de cire blanche, prisés XXX s.

Item, ung petit manteau et ung saie de serge bleue qui ont servy aux enffans de la chappelle, prisé XXX s.

Item, deux paires de verges couvert l'une de poil et l'autre de feuchère avecq une paire de mouchette, prisés ensemble X s.

Item, en l'un des coffres a esté trouvé une juppe de serge noir prisé avec ung pourpoinct et surcot de Bergame, XV s.

Item, ung estuy de basin d'argent couvert de cuir noir avec ung estuy de cuir a cuillières dargent doré, une petite estrille qui se demonte, prisés ensemble XV s.

Item, une sonnette de fonte, prisée X s.

En suivant les livres :

Premièrement *Breviarium Romanum*, in folio, couvert de veau noir, prisé III l. X s.

Item, Calepinii en sept langues, in-folio, couvert de veau rouge, prisé IIII l. X s.

Item, *Musica* Zarlinii en deux volumes couverts de parchemin in-folio italien, prisé VII l.

Item, *Institutione Harmonicae* Zarlinii italien en deux volumes, couvert de velin dorez, in-folio prisez IIII l. X s.

Item, *Institutione Harmonicae et supplimentum musicale*, en deux volumes, couverts de parchemin italien, prisez III l.

Item, *Musica* Zarlinii latine, couvert de vellin folio, prisé XL s.

Item, musicque de Josquin en quatre volumes in quarto couverts de veau rouge, prisé X s.

Item, musica del signor Alphonco italien en sept volumes in quarto, couverts de parchemin prisez XL s.

Item, le *Navigationes* Nicollo de Nicolai, italien, couvert de veau noir in quarto, prisé XV s.

Item, ung pacquet de neuf volumes in-octavo, prisés XX s.

Item, ung pacquet de six volumes in-quarto, prisés XII s.

Item, musicque de Claudin le Jeune, en six parties, in-quarto, prisés XXV s.

Item, musicque de dodecacorde de Claudin le jeune en six parties en blanc, prisée XXV s.

Item, ung pacquet de neuf volumes in-octavo prisé X s.

Item, ung pacquet de unze volumes in seize prisé XV s.

Item, ung pacquet de six volumes tels que prisés VIII s.

Item, quatre volumes de la musique de Josquin imparfaicte, prisé V s.

Item, ung volume de musicque escript à la main, prisé X s.

La prisée des livres faictes par Pierre Doulceurs, marchant libraire à Paris, après serment par luy faict en tel cas et a signé : *Pierre Doulceurs.*

Ensuivent les lectres, tiltres et enseignements trouvez après le déceds et trespas du dict deffunct sieur Courroy.

Premièrement, une feuille de papier au commencement de laquelle sont escriptz ses mots : Articles accordés entre mon sieur de Courroy et Me Ballart imprimeur, qui est la coppye du compromis faict entre le dict deffunct sieur du Courroy et le dict Ballart pour les livres de musicque qui luy debvoient estre fournis par le dict sieur Courroy, moiennant les sommes y mentionnées, au dessoubz desquels articles est ung mémoire des Chanssons manuscripts et autres faicts et escripts par le dict deffunct ; enfin duquel mémoire est le récépissé dudict Ballart, par lequel il recongnoist avoir receu le nombre des pièces de musicque y déclairées, le dict récépissé en dabte de jourd'huy vingt deuxièsme aoust mil six cens neuf, inventorié de dos. (*ung*)

Item, cinq mandemans de Me Pierre Mollart, conseiller du Roy et trésorier de son espargne par luy adressé a Me Michel Sublet, trésorier des parties cazuelles ; sur le premier desquels est mandé paier a Nicolas Cordier la somme de six cens escus, le dit mandement en datte XXIIIIe décembre IIII xx VII ; au dos duquel est enregistré au contrerolle general des Finances dattée du dernier dudit mois, signé : *Marcel.* Sur le second de paier a Maitre Pierre de la Bruyère, conseiller et argentier du Roy, la

somme de huict cens six escus deux tiers, pour icelle delivrer à Me Nicolas Millot et au dict deffunct Maistre Eustache du Courroy, en datte du dernier dudit mois de décembre IIII ^xx VII, enregistré audit contrerolle des Finances, le mesme jour, signé : *Petremot.*

Par le troisième de paier à Me Pierre de Presle trésorier des menues affaires de la chambre du roy, la somme de six cens quatre vingt unze escus cinquante sols, pour icelle délivrer a Mrs. Didier Leschenet et ausdits Millot et du Courroy, en datte du jour dernier décembre IIII ^xx VII, enregistré le mesme jour signé dudit *Petremot.*

Par le quatrièsme est mandé paier audict maitre Pierre de la Bruière la somme de quatre cens escus pour icelle bailler audit Leschenet en datte dudict jour et an et enregistré aussy le mesme jour et an et par le cinquièsme est aussy mandé paier a Me Claude Pierrat la somme de huict cens vingt escus, pour icelle bailler ausdit Millot et du Courroy, enregistré le mesme jour, inventorié au dos des cinq mandemens l'un comme l'autre (*deux*).

Les dits cinq mandements estoient en la possession dudit Deville exécuteur et ont esté par luy rapporté pour estre mis au présent inventaire depuis le dit scellé et osté, et lesquels cinq mandements le dict Deville a dit et affirmé le dit deffunct a luy avoir ballé dix huict. . . . . . .

Item, ung acquit patant addressé par le roy a Me Estienne Regnault, receveur général des Finances, de feu M. le duc d'Anjou, et commissaire au payement des debtes dudit seigneur du C, par lequel luy est mandé payer audict deffunct du Couroy la somme de six vingtz cinq escus pour les causes y déclairées en datte du vingt quatrième février mil cinq ct. IIII ^xx VI, signé par le roy en son Conseil : *Bassot,* et scellé sur simple queue du grand sceau de sire jaulne avecq lequel acquit est attaché la veriffication faicte de la dicte somme sur les estatz et contes rendus par Me Pierre Jopitre, lors argentier dudict feu seigneur duc, le dict extraict en datte du premier may mil cinq cent IIII ^xx cinq, signé : *Tanbouneau, Aurillot, Duhamel et Dersilliot,* inventorié au dos des dictes deux pièces (*trois*).

Item, ung aultre acquit patant donné à Paris le sixièsme novembre mil cinq cens IIII ^xx XVIII, signé par le roy en son conseil : *Meliaud,* et scellé, par lequel le roy mande a Me Estienne Puget, trésorier de son espargne de paier contant au dict deffunct sieur du Courroy, la somme de quatre cens cinquante escus sols pour les causes contenues au dict acquit, au dos duquel est enregistré au contrerolle général des finances en datte à Paris de septembre, jour de novembre mil cinq cens quatre vingt dix huict, signé : *de Saldaignes,* inventorié au dos (*quatre*).

Tous lesquels meubles, tiltres et autres choses contenues et mentionnéz au présent inventaire ont esté delaissés du consentement de tous ce devans nommez, en la possession dudict Pitart qui a promis les représenter toutefois et quantes qu'il requis en sera.

Signé : *Pitart, Du Caurroy, Clément, Du Caurroy, Du Caurroy, Villey, Royer, Delacroix.*

Du vingt sixièsme jour des dits moys et an, en continuant au dict inventaire a esté par le dict Pitart représenté ung casier de pappier contenant le testament dudict deffunct faict soubz son seing le unzième jour

de juillet dernier, enfin duquel est l'acte faict par François de Sainct Mery, notaire tabellion royal en la Ferté Allaix, datté de mesme jour, signé de Saint Méry, par lequel testament le dict deffunct a faict plusieurs laiz et esleu pour exécuteur d'icelluy testament les dicts Villey et Pitart, inventorié au doz dudict testament.

Signé : *Pitart* (*cinq*).

Et le jeudy après midy, dixseptième jour de septembre au dit an 1609 sont comparus en leurs personnes en l'estude et par devant les dits notaires les dits André Pitart et Pierre Villey ou nom et comme exécuteurs du testament et ordonnance de dernière volonté dudict deffunct maistre Eustache du Caurroy d'une part et les dits Nicollas Du Caurroy ou nom et comme légataire du dict deffunct sieur maistre Eustache du Caurroy, son frère d'autre part, lesquels en ensuivant la sentence donnée par m. le prévost de Paris ou son lieutenant civil le XIIe septembre signé : *Drouart*, ont faict et accordé entre eulx ce qui ensuict ; c'est assavoir que les dicts Pitart et Villey esdits nommés ont fait délivrance réelle et actuelle au dict Nicollas du Courroy ou dit nom d'un lit garny de deux couvertures de bastelongne, ciel custode et dossier, chalit, demye douzaine de chaires dont une qui se ploye, une petite table, avec ung tappis de fil et layne. Le tout contenu en trois, quatre, cinq, sept articles et partye de l'article vingt septièsme de l'inventaire, fait a la requète des dites partyes.... dont le dict Nicollas du Courroy s'est tenu et tient pour content, pour la moictyé des meubles trouvés après le décedz dudict deffunct en la maison qu'il occupait en ceste ville de Paris, déclairée après inventaire ; la dicte moytié des meubles a luy donnée et léguée par le dict deffunct maistre Eustache du Caurroy, par ses testament et ordonnance de dernière volonté, par luy faits soubz son seing, inventorié après inventaire.

Comme aussy les dits Pitart et Villey ou dit nom ont fait délivrance réelle, contractuelle audit Nicollas du Courroy ce acceptant pour luy, ses hoirs et aiant cause, vingt cinq livre de rente annuelle et perpetuelle appartenant au dict deffunct Me Eustache de Caurroy et a luy ceddé et transporté par Me Philippe Perault, précepteur des enfans de la chapelle de musicque du Roy, et maistre des enfans de cœur de l'église de Milly en Gastinois.

Par contract de cession et transport fait et passé par devant Valeran de Saint Fusscien et Anthoine des Quatrevaulx notaires le jeudy avant midi du XIIe jour de février 1604, auquel Perault la dite rente avoir esté ceddée et transportée par François Texier laboureur demeurant à Naugeville tant en son nom que soy faisant et portant fort de dame Jehanne de la Foy sa femme par autre transport fait et passé par devant Jehan Tuault notaire et tabellion juré au lieu de Nainville le deuxième juillet 1600, auquel Texier les dites XXV livres tournois de rente appartenoient et à luy vendues et constituées par Estienne Bauldry marchand demeurant à Estampes par contract passé par devant Penet notaire Royal à Estampes le mardy VIe jour de Juing 1600. Lesquels deux transports dessus dattés avec deux tiltres nouveaulx passés par Estienne Bauldry marchant demeurant à la Ferté aux dits Perault et du Caurroy, le premier en datte de XIIe juillet 1600 signé *Penet*, et le second en datte de XXXe et dernier Septembre 1604 signé *de Saint Méry*, et une sentence donnée au

proffit de Perault le cinquième jour de juillet 1600. Les dits Pitart et Villey ont présentement baillié et délivré au dit Nicolas du Caurroy desquels ils on dit nom le font porteur et desquels dits huit escus ung tiers de rente vray acteur demandeur pour pourchasser recevoir et quitter l'ont mis et subrogé du tout au lieu droits noms raisons et actions du dit deffunt les dites délivrances faites par les dits Pitart et Villey ou dit nom pour satisfaire aussy au legs fait par le dit deffunt Maitre Eustache du Caurroy au dit Nicolas du Caurroy par son dit testament devant déclaré. Desquels meubles et rente de XXV livres tournois dessus délivrés le dit Nicolas du Caurroy s'est tenu et tient pour content et en a quitté et quitte les dits Pitart Villey et tous autres, promettant obligeant renonçant ; fait et passé en l'estude des Notaires les jours et an que dcssus et ont signé

PITART DU CAURROY VILLEY DELACROIX DELACROIX

RICHESSES MUSICOLOGIQUES DES BIBLIOTHÈQUES PROVINCIALES DE FRANCE

I. Impressions italiennes du XVIe siècle

La publication par l'Unesco et la Direction des bibliothèques d'un *Répertoire des bibliothèques de France* (1) permet de poser à nouveau le problème des fonds musicaux appartenant à nos dépôts publics et pouvant intéresser la musicologie (2). A dire vrai, la question ne paraît jamais avoir été posée dans le sens d'une recherche systématique, et si nous disons « à nouveau » c'est par égard pour les musicologues qui ont été appelés pour une étude spéciale à travailler dans tel ou tel dépôt de province. Il y a déjà un siècle qu'E. de Coussemaker donnait l'essentiel de ses découvertes dans les bibliothèques de Cambrai, Douai, Dunkerque et Lille (3), tandis que Th. Nisard publiait un *Rapport sur les ouvrages des bibl. de Sens et de Dijon relatifs à la musique* (4). Mais ces utiles travaux d'orientation, réalisés à l'époque florissante de l'érudition, n'eurent pratiquement pas d'imitateurs (5). Dans la seconde partie du XIXe siècle un certain nombre de fonds musicaux devinrent accessibles grâce à la publication de catalogues généraux publiés par plusieurs

(1) T. I : *Bibl. de Paris* ; t. II : *Bibl. des départements.* — Paris, Bibl. nationale, 1950.

(2) Il ne sera question ici que des ouvrages imprimés, les manuscrits musicaux ayant été inclus dans le grand *Catal. général des mss.*, 48 vol., 1886-1933.

(3) *Notice sur les collections musicales de la bibl. de Cambrai...*, dans les *Mém. de la Soc. d'émul. de Cambrai*, 1843, p. 61-236.

(4) Paru dans les *Archives des missions scient. et litt.*, t. II, 1851, pp. 187-197.

(5) Rappelons cependant le travail de R. Caillet pour le fonds Laurens de Carpentras (v. plus loin).

grandes bibliothèques provinciales. Il arriva même que, devant l'importance des recueils de musique, le conservateur ait décidé l'édition d'un fascicule spécial (comme à Bordeaux, Caen et Lille). Il ne faut pas trop s'étonner du fait que R. Eitner ait si peu utilisé ces catalogues généraux pour son *Quellen Lexikon*, car la recherche y est souvent rendue difficile par l'adoption de la vieille classification par matières. On y trouve des psaumes, des motets ou des messes dans les fonds de théologie et de liturgie, des chansons et des opéras dans les fonds littéraires, etc., et G. Thibault m'a rapporté avoir découvert une tablature instrumentale dans un fonds consacré aux mathématiques. En outre, beaucoup de ces catalogues sont publiés sans nom d'auteur et leur demande en bibliothèque n'est pas toujours très aisée (1).

La première tentative de recensement des richesses musicologiques dans les dépôts provinciaux remonte en fait à l'époque où E. Dacier et P. Neveux entreprenaient leur belle publication consacrée aux *Richesses des bibl. de province* (1932). Les conservateurs répondirent très diversement à l'appel des éditeurs qui, à côté de beaucoup d'autres, avaient ouvert dans leur questionnaire une rubrique « musique ». Comment des non-spécialistes, privés des instruments bibliographiques essentiels, eussent-ils pu reconnaître les ouvrages les plus précieux — voire même les *unica* — dans une masse souvent importante de partitions des XVIIe-XIXe siècles ? La même difficulté s'est présentée aux rédacteurs du nouveau *Répertoire des bibl. de France* (t. II) qui ne pouvaient apprécier ni l'étendue ni la rareté des fonds mentionnés dans les rapports envoyés périodiquement par les conservateurs à la Direction des bibliothèques. Ce dernier ouvrage présente cependant cet avantage sur le précédent qu'il renferme la totalité des bibliothèques municipales et universitaires, en même temps que celle des sociétés savantes. Il peut donc servir de base à un nouvel effort en vue de dépister les collections qui peuvent améliorer notre connaissance de l'histoire musicale, générale et locale.

La liste qui suit a été établie à l'aide des matériaux réunis pour la rédaction du *Répertoire*. Cette première documentation a été notablement complétée par la consultation des catalogues imprimés et parfois par une correspondance directe avec les bibliothé-

---

(1) M. Brenet en a donné une recension incomplète dans la 3e partie de sa *Bibliogr. des bibliogr. musicales* (*L'Année musicale* 1913, pp. 95-123). A la Bibl. nationale, les chercheurs les trouveront groupés à la Salle des catalogues.

caires. Mais cette liste n'a que la valeur d'une ébauche ; elle ne comprend du reste que les fonds spéciaux (dons de particuliers), les collections musicales appartenant aux fonds généraux n'y ayant été mentionnés que lorsque leur importance a été jugée digne d'intérêt (1). Elle est donc appelée à être corrigée et complétée par les musicologues et les bibliothécaires qui voudront bien faire en sorte que cette nouvelle rubrique ne s'éteigne pas (2).

Bibliothèques municipales (sauf indication contraire) :

AGEN : collection des ducs d'Aiguillon (352 articles de musique vocale et instrumentale du XVIIIe s.), curieusement versée aux Archives départementales en mai 1913 et sommairement cataloguée dans l'Inventaire-sommaire de ce dépôt.

AMIENS : opéras, œuvres vocales et instrumentales des XVIIe et XVIIIe s. Œuvres de compositeurs locaux (Catal. par J. Garnier, Sciences et arts, 1859, pp. 598-616).

ANGERS : Ouvrages théoriques anciens. Musique XVIIe-XVIIIe s. Œuvres de compositeurs locaux (Catal. par A. Lemarchand, 1873).

ANNECY : fonds L. Martin (musique classique).

AUXERRE : fonds Leblanc-Duvernoy (musique de chambre) et Claude (id.).

AVIGNON : 13.000 articles de musique, comprenant l'ancien fonds de l'Académie de musique de la ville, très riche pour les XVIIe et XVIIIe s., et une partie de la bibl. de Castil-Blaze. (L'ensemble est inventorié sur un catalogue spécial sur fiches).

AVRANCHES : collections d'opéras anglais.

BESANÇON : œuvres religieuses du XVIe s. Ouvrages théoriques anciens. Musique XVIIe-XVIIIe s. Œuvres de compositeurs locaux (Catal., Arts, 1885, pp. 366-383).

BORDEAUX : important fonds de musique du XVIe au XIXe s., provenant en particulier des dons de l'Académie des sc., belles-lettres et arts de la ville, de la veuve de Spontini, de Clapisson, Ferroud (Catal., par I. Delas, 1856, 127 p.).

CARCASSONNE : madrigaux italiens du XVIe s.

CARPENTRAS : 2.754 articles de musique vocale et instrumentale des XVIIe-XVIIIe s. Fonds Bonaventure et J. Laurens (1.400 articles catalogués par R. Caillet, 1901).

---

(1) On a ainsi omis de citer les bibl. de Bernay, Calais, Châteauroux, Limoges, Mâcon, Mulhouse, Thiers, pour lesquelles nous ne possédions que des éléments insuffisants.

(2) Les bibl. de Caen, Cambrai et Douai, sinistrées, n'ont pas été comprises dans cette liste. Il ne sera pas inutile de signaler aux chercheurs que, dans les dépôts cités ici, seules les bibl. d'Avignon, Dijon, Lyon, Melun et Troyes assurent régulièrement les reproductions photographiques qui leur sont demandées.

CHANTILLY, Musée Condé : nombreux recueils de musique du XVIe s., provenant en partie de la collection Cigongne.

CHARLEVILLE : 2.000 articles de musique (d'après les rapports de la Direction des bibl.).

CLERMONT-FERRAND : fonds Grenier-Haynl (partitions des grands compositeurs du Second Empire, dont beaucoup avec dédicaces).

COLMAR (1) : fonds Charles Sandherr (hist. et théorie musicale).

DIEPPE : fonds C. Saint-Saëns.

DIJON, Bibl. Kervéguen (Conservatoire de la ville) : 11.000 articles de musique (legs du comte de Kevéguen en 1895).

EPERNAY : partitions des XVIIe-XVIIIe s. (Catal. par L. Paris, t. II, 1884, pp. 270-276).

EPINAL : musique profane du XVIe s.

LE MANS : musique religieuse française du XVIe s. Œuvres vocales et instrumentales des XVIIe-XVIIIe s. (Catal., Sciences et arts, 1879, pp. 474-480).

LIBOURNE : opéras du XVIIIe s. reliés aux armes de Mesdames de France.

LILLE : important fonds ancien (XVIIe-XIXe s.) provenant de l'ancienne Académie de musique et de la Société des concerts de la ville, et disposant d'un catalogue exhaustif (1879, 711 p.) (2).

LYON : le fonds général contient des œuvres des XVIIe-XIXe s. Fonds Becker (1.500 vol. d'histoire musicale). Fonds Vautier (partitions du XIXe s.) (3).

MELUN (4) : œuvres instrumentales des XVIIe-XVIIIe s.

MIRECOURT : fonds Larcher (lutherie) et H. Vitry.

MONTAUBAN : fonds Lacroix (musique classique) et Labat (musique ancienne).

MONTLUÇON : fonds Guilhomet (un des rares fonds provinciaux de musique moderne, en particulier de musique russe).

NANTES (5) : musique vocale et instrumentale des XVIIe-XVIIIe s. (Catal. par Ém. Péhant, t. II, Arts, 1861, pp. 646-661).

NARBONNE : œuvres des XVIIe-XVIIIe s.

NICE, Conservatoire de musique : musique de chambre XVIIIe-XIXe s. Œuvres de compositeurs ayant résidé à Nice entre 1850 et 1900.

NIMES : partitions du XVIIIe et du début du XIXe s.

---

(1) Le Consistoire protestant de la ville conserve dans sa bibl. une série de psautiers en toutes langues, avec musique notée, du début du XVIe s.

(2) Depuis la rédaction de ce catal. la bibl. a été partiellement incendiée (1916).

(3) Sur les ressources musicales de Lyon voir une courte notice de Lionel R. Mc. Colvin, *Music libraries*, t. II, Londres, 1938, p. 218.

(4) Le fonds Vincent contient une série d'autographes de musiciens.

(5) La bibl. du Musée Dobrée contient une précieuse série de recueils français du XVIe s.

NIORT : partitions du XVIIIe s. Fonds P.-F. Proust.

ORLÉANS : musique religieuse et profane du XVIe s.

ROANNE : partitions du XVIIIe s. (Catal. par J. Augagneur, 1856, pp. 141-143).

ROUEN : 8.000 articles de musique du XVIe au XIXe s. (Catal. très incomplet par Th. Licquet, 1833, pp. 477-485). Fonds Baudry (opéras et matériel d'orchestre). Fonds Th. Bachelet (215 vol. de partitions). Fonds Sanson (Boieldieu).

SAINT-QUENTIN : fonds Jumentier (partitions des grands compositeurs de la fin du XVIIIe et du début du XIXe s.).

SELESTAT : Bibliotheca Alcediana (3.000 articles légués par l'abbé M. Vogeleis).

STRASBOURG, Institut de musicologie : fonds Jacobsthal (XVIIe-XVIIIe s.).

TOULOUSE, Conservatoire de musique : fonds musical de la Bibliothèque municipale légué au XIXe s.

TROYES : ouvrages anciens de théorie musicale. Musique religieuse et instrumentale du XVIe s. Musique instrumentale des XVIIe-XVIIIe s. (Catal., Sciences et arts, t. III, 1887, pp. 281-300).

VESOUL : recueils français et italiens du XVIe s.

L'impression générale qui se dégage de ce rapide inventaire, c'est d'abord l'absence presque totale de fonds modernes (les bibl. des Conservatoires devant, en principe, pallier cette carence), et dans les fonds anciens l'abondance des recueils de la fin du XVIIe et du XVIIIe siècles, époque florissante de l'académisme provincial. Une simple enquête statistique pourrait servir de base à une intéressante étude traitant de la diffusion des œuvres « officielles » à partir de Lully, contrastant avec l'immense faiblesse de la représentation étrangère. C'est plus dans la recherche de la clientèle que dans de minimes rectifications chronologiques qu'il faut attendre un renouvellement de l'histoire de l'imprimerie musicale. Dans cet ordre d'idées les bibl. provinciales présentent de grandes possibilités. On sait de quelle utilité sont les reconstitutions de bibl. de chapitres (1) ou de compositeurs (2) lorsqu'elles proviennent de documents d'archives ; des résultats analogues seraient aisément obtenus pour des institutions musicales des grandes villes françaises dans les derniers siècles de leur histoire.

---

(1) L. DELISLE, *Bibl. de la cathédrale de Rouen au XIIe s.*, dans *Bibl. de l'Ec. des chartes*, t. XI, p. 216 ; L. MERLET, *Cat. de la bibl. de St-Pierre de Chartres*, *Ibid.*, p. 263, etc.

(2) Voir, par exemple, un extrait de celle d'E. du Caurroy dans D.-P. Walker et F. Lesure, *Cl. Le Jeune and musique mesurée*, dans *Musica disc.*, vol. III, 1949, p. 167.

On ne saurait, en réalité, songer à imprimer un catalogue général des fonds musicaux appartenant à nos bibl. de province, tel que l'ont par exemple réalisé les bibliothécaires italiens (1). Mais, dans le cadre de cette revue, il est possible de faire connaître au moins les *unica* et les ouvrages particulièrement précieux. Nous avons groupé ici dans une première livraison les impressions italiennes du XVIe siècle, dont certaines n'étaient pas connues jusqu'à ce jour. Ce n'est sans doute pas par hasard que les dépôts qui les contiennent aujourd'hui se trouvent soit dans le Midi, soit sur les routes qui au XVIe siècle conduisaient d'Italie en Flandre.

IMPRESSIONS ITALIENNES DU XVIe SIÈCLE.

Ajaccio : Bibliothèque municipale, ancien fonds des Oratoriens de Paris.

GIOVANELLI (Petrus), *Novi thesauri musici liber primus quo cantationes continentur... de Gandino studio collectae,* Venise, Gardane, 1568 (Eitner, IV, 260) (*bassus* seul) (2).

Besançon, Bibliothèque municipale, n° 247.932.

La partie de *bassus* des recueils suivants :

RORE (Cipriano de), *Cipriani musici eccelentissimi cum quibusdam aliis doctis authoribus motectorum nunc primum... in lucem exeuntium, liber primus quinque vocum,* Venise, Gardane, 1544 (Eitner, VIII, 305).

RORE (Cipriano de), *Motetta quinque vocum,* Venise, Gardane, 1545 (Eitner, VIII, 305).

Il terzo libro di motetti a cinque voci di Cipriano de Rore et de altri novam. rist..., Venise, Gardane, 1549 (Eitner, 1549 c).

GOMBERT (Nicolas), *Motectorum cum quinque vocibus liber primus,* Venise, Gardane, 1552 (Eitner, IV, 302).

GOMBERT (Nicolas), *Motectorum cum quinque vocibus liber secundus,* Venise, Gardane, 1552 (Eitner, IV, 303).

PHINOT (Dominique), *Liber primus mutetarum quinque vocum,* Venise Gardane, 1552 (Eitner, VII, 427).

PHINOT (Dominique), *Liber secundus mutetarum quinque vocum,* Venise, Gardane, 1555.

BERCHEM (Jachet), *Motecta quinque vocum,* Venise, Gardane, 1553.

Mutetarum divinitatis liber primus quae quinquae absolutae vocibus ex multis praestantissimorum musicorum academiis a Bernardino Caluscho collecatc sunt, Milan, Castellion, 1543 (Eitner, 1543 c).

---

(1) *Catalogo delle opere musicali teoriche e pratiche di autori vissuti sino ai primi decenni del secolo XIX, esistenti nelle biblioteche e negli Archivi pubblici e privati d'Italia,* 14 séries, depuis 1910.

(2) Le catalogue d'A. Touranjon (1879, p. 314) mentionne par erreur 5 livres de ce compositeur à la bibl. d'Ajaccio.

COMES (Bartholomeus), *Motetta quinque voc suavissime sonantia nunc primum in lucem edita ad delectationem canentium*, Venise, Gardane, 1547 (Eitner, I, 354-355).

Carcassonne (1) : Bibliothèque municipale, nº 2983-19-1 (ancien fonds de l'abbaye de Lagrasse).

La partie de *canto* des recueils suivants :

MARENZIO (Lucca), *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, Venise, G. Vincenti (manque la page de titre ; il peut s'agir des rééditions de 1582, 1586 ou 1587. Eitner, VI, 321).

MARENZIO (Lucca), *Il secundo libro de madrigali a cinque voci novamente ristampati*, Venise, G. Vincenti, 1587 (Eitner, VI, 321).

MARENZIO (Lucca), *Il terzo libro de madrigali a cinque voci novamente composti et dati in luce*, Venise, A. Gardane, 1582 (Eitner, VI, 321).

GABRIELI (Andrea), *Il primo libro de madrigali a cinque voci novamente ristampato*, Venise, A. Gardane, 1587 (Eitner, IV, 112).

GABRIELI (Andrea), *Il secundo libro de madrigali a cinque voci con un dialogo a otto novamente ristampato*, Venise, A. Gardane, 1588 (Eitner, IV, 112).

GABRIELI (Andrea), *Sacrae cantiones (vulgo motecta appellatae) quinque vocum, tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu comodatissimae. Liber primus*, Venise, A. Gardane, 1584 (Eitner, IV, 112).

MERULO (Claudio), *Liber secundus sacrarum cantionum quinque voces*, Venise, A. Gardane, 1578 (Eitner, VI, 447).

NANINO (Giovanni-Maria), et STABILE (Annibal), *Madrigali a cinque voci... novamente ristampati*, Venise, A. Gardane, 1587 (Eitner, VII, 141).

NANINO (Giovanni-Maria), *Il primo libro de madrigali a cinque voci novamente con ogni diligentia ristampati*, Venise, A. Gardane, 1582 (Eitner, VII, 141).

NANINO (Giovanni-Maria), *Il terzo libro de madrigali novamente composti et dati in luce*, Venise, A. Gardane, 1586 (Eitner, VII, 141).

Li amorosi ardori di diversi eccellentissimi musici novamente composti et dati in luce. Libro primo a cinque voci, Venise, A. Gardane, 1583 (Eitner, 1583e).

PALLAVICINO (Benedetto), *Il secundo libro de madrigali a cinque voci novamente composto et dato in luce*, Venise, A. Gardane, 1584.

SABINO (Hippolito), *Madrigali a cinque voci... libro secundo novamente composti et dati in luce*, Venise, A. Gardane 1580, (Eitner, VIII, 376).

OROLOGIO (Alessandro), *Il primo libro de madrigali a cinque voci novamente composti et dati in luce*, Venise, A. Gardane, 1586 (Eitner, VII, 247).

CARTARI (Giuliano), *Il secundo libro de madrigali a cinque voci*, Venise, A. Gardane, 1586 (manque la page de titre) (Eitner, III, 346).

---

(1) Je remercie particulièrement M. René Descadeillas, bibliothécaire en chef de ce dépôt, qui a eu l'obligeance de me communiquer la liste de ces recueils.

MEL (Rinaldo del), *Il terzo libro de madrigali a cinque voci novamente composti et dati in luce*, Venise, A. Gardane, 1587 (Eitner, VI, 428)

UDINE (Geronimo de), *Il primo libro de madrigali a cinque e a sei voci, insieme un dialogo a otto, novamente composto et dato in luce*, Venise, les fils d'A. Gardane, 1574.

MAZZA (Francesco), *Il secundo libro de madrigali a cinque voci*, Venise, Vincenci et Amadino, 1584 (Eitner, VI, 407).

CORONA (Gioanne), *Il primo libro de madrigali a cinque voci novamente composti e dati in luce*, Venise, les fils d'Ant. Gardane, 1574 (Eitner, III, 61).

MASSAINO (Tiburtio), *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, Venise, les fils d'Ant. Gardane, 1571 (Eitner, VI, 371).

BELL'HAVER (Vincenzo), *Il primo libro de madrigali a cinque voci con una canzon e doi madrigali a sei, novamente per Antonio Gardano stampati e dati in luce*, Venise, 1567.

BELL'HAVER (Vincenzo), *Il terzo libro de madrigali quatro et cinque voci con uno madrigale a sette, novamente composti e dati in luce*, Venise, A. Gardane, 1576.

RICCIO (Theodoro), *Il primo libro di madrigali a cinque voci novamente da lui composti e per Antonio Gardano stampati e dati in luce*, Venise, 1567 (Eitner, VIII, 213).

GIACOMINI (Bernardo), *Il primo libro de madrigali a cinque voci novamente da lui composti e per Antonio Gardano posti in luce*, Venise, 1563 (Eitner, IV, 233).

CORREGGIO (Claudio da) [Claudio Merulo], *Il primo libro de madrigali a cinque voci... novamente posti in luce*, Venise, Correggio et F. Bethanio, 1566 (Eitner, VI, 447).

LUPSACHINO (Bernardino), *Il primo libro di madrigali a cinque voci novamente composto per l'eccellente musico..., novamente impresso*, Venise, Ant. Gardane, 1547.

Chantilly, Musée Condé : VIII[d] 38 (ancienne collection Cigongne).

La partie de *quintus* des recueils suivants :

WERT (J. de), *Madrigali del fiore a cinque voci, libro primo*, Venise, Scotto, 1561.

I dolci et harmoniosi concenti fatti da diversi eccelentissimi musici sopra varii soggetti a cinque voci, libro primo [*secondo*], Venise, Scotto, 1562 (Vogel-Einstein, 1562[1] et 1562[2]).

LASSUS (O. de), *Il primo* [*secondo*] *libro de madrigali a cinque voci*, Venise, Rampazetto, 1562-1563 (Eitner, VI, 61).

RORE (C. de), *Musica... sopra le stanze del Petrarcha in laude... con alcuni madrigali di M. Adriano, libro terzo*, Venise, Gardane, 1548 (Eitner, VIII, 306).

Primo libro delle muse a cinque voci, madrigali de diversi authori, Rome, A. Barré, 1555 (Vogel-Einstein, 1555[1]).

STRIGGIO (Alessandro), *Madrigali a cinque voci... libro primo*, Venise, Scotto, 1560 (Eitner, IX, 311).

Primo libro di motetti a cinque voci da diversi eccel. musici, Venise, Scotto, 1549.

Motetti del laberinto a cinque voci, libro quarto. Sacrarum cantionum sive motettorum Th. Cricquillonis..., Venise, Scotto, 1554 (Eitner, 1554 [a]).

PHINOT (Dominique), *Liber secundus motettorum quinque vocum*, Pesaro, B. Caesanus, 1554.

WILLAERT (Adriano), *Il primo libro de motetti di M. Adriano a sei*, s. l., 1542. (Eitner, X, 263).

RUFFO (Vincenzo), *Motteti a sei voci*, Venise, Scotto, 1555 (Eitner, VIII, 353).

STRIGGIO (Alessandro), *Il primo libro de madrigali a sei voci*, Venise, Scotto, 1561.

VERDELOT, *Madrigali di Verdelot et de altri autori a sei voci*, Venise, Gardane, 1546 (Eitner, X, 59).

Les parties de *canto, alto, tenore, basso* et *quinto* du recueil suivant (XI[g] 96) :

PALLAVICINO (Benedetto), *Il quinto libro de madrigali a cinque voci... con ogni diligenza corretti*, Venise, Vincenti, 1597 (Eitner, VII, 302).

Toulouse, Bibliothèque de la ville : Réserve D XVI 50 (1).

La partie d'*altus* des recueils suivants :

Primus liber cum quinque vocibus ; *Motetti del frutto*, Venise, Ant. Gardane, 1538 (Eitner, 1538 [d]).

RUFFO (Vincenzo), *Il primo libro de motetti a cinque voci*, Milan, Castillion, 1532 (Eitner, VIII, 353).

Motetti de la Simia, Ferrare, J. de Bulghat, 1539 (Eitner, 1539 [f]).

MORALES (Christobal), *Liber quinque missarum cum quinque vocibus excellentissimi musici Moralis hispani ac Luppi*, Venise, Scotto, 1543 (Eitner, 1543).

WILLAERT (Adrian), *Il primo libro di motetti di M. Adriano a sei*, Venise, Gardane, 1532 (Eitner, X, 263).

Secundus liber cum quinque vocibus... Motetti del Fiore, Venise, Gardane, 1539 (Eitner, 1539 [c]).

BERCHEM (Jacques), [*Libro de motetti*], Venise, A. Gardane, 1540 (Manque les deux premiers feuillets).

Primus liber cum sex vocibus... Motetti del frutto a sei voci, Venise, A. Gardane, 1539 (Eitner, 1539 [e]).

Vesoul, Bibliothèque municipale, γ 627 à 722 (anciens fonds des Capucins de Luxeuil et de l'abbaye de Faverney).

BIFFI (Gioseffo), *Madrigali a sei voci... Libro terzo*, Nuremberg, Kaufmann, 1600 (Eitner, II, 40) (*sesto* seul).

BIFFI (Gioseffo), *Madrigalli a cinque voci con duoi soprani*, Milan, A. Tradato, 1598 (Eitner, II, 40) (*alto* senl),

---

(1) Ce recueil porte diverses inscriptions manuscrites qui situent ses propriétaires des XVII[e]-XVIII[e] s. dans le Languedoc.

METALLO (Grammatico), *Motetti a sei voci. Libro secondo*, Venise, Vincenti, 1604 (*tenore* seul).

BACCUSI (Ippolito), [*Madrigali a tre voci*...], Venise, Amadino (Manque la page de titre. Eitner cite 2 livres édités en 1594 et 1605) (*canto* seul).

Carmina vere divina a praestantissimis art ficibus ad singula, Nuremberg Montanus, 1550 (partie de *tenor*, suivie de 7 ff. manuscrits).

VAROTTO (Michaele), *Sacrae cantiones in omnes anni festivitates... quinque vocum*, Venise, Gardane, 1594 (Eitner, X, 37) (*quintus*).

MASSAINO (Tiburtio), *Sacri cantus quinque paribus vocibus, Liber secundus*, Venise, Gardane, 1580 (Eitner, VI, 371) (*quintus* seul),

ROMANO (Alessandro), *Le Vergine a quattro voci con la gionta di alcuni madrigali, novamente ristampate*, Milan, Tini, 1587 (*bassus* seul).

TRESTI (Flaminio), *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, Venise, A. Gardane, 1585 (Eitner, IX, 449) (*Tenore*).

PORTA (Constante), *Quinque vocum musica in Introitus Missarum*, Venise, A. Gardane, 1588 (Eitner, VIII, 26) (*tenor*).

ROMANO (Alessandro), *Il primo libro delle canzoni alla napolitana a cinque voci*, Venise, Scotto, 1570 (*quinto*).

ROMANO (Alessandro), *Il secondo libro delle Napolitane a cinque voci*. Venise, Scotto, 1571.

FERRETTI (Giovanni), *Canzone alla Napolitana a cinque voci*, Venise, Scotto, 1568 (Eitner, III, 428) (*quinto* seul).

RORE (Cipriano), *Il terzo* [*quarto* et *quinto*] *libro di madrigali dove si contengono le Vergini et altri madrigali*, Venise, A. Gardane, 1560 (Vogel, II, 147-150) (*bassus*).

LASSUS (Orlando di), *Il terzo libro delli madrigali a cinque voci*, Venise, Scotto, 1563 (Eitner, VI, 62).

LASSUS (Orlando di), *Li madrigali a cinque voci, libro primo*, [*secondo* et *terzo*], Venise, Scotto, 1562 (Eitner, VI, 61) (*tenore*).

RICCIO (Teodoro), *Il primo libro delle canzone alla napolitana a cinque voci*, Nuremberg, C. Gerlachin, 1577 (Eitner, VIII, 213) (*tenor*).

François LESURE.

NOTES ET DOCUMENTS

LES COUPERIN ET LA FACTURE INSTRUMENTALE

On sait que l'un des témoins de François I Couperin pour son mariage avec Madeleine Joutteau, en 1662, était le facteur d'orgues Pierre Thierry (Ch. Bouvet, *Les Couperin*, p. 202).

Le fichier Laborde donne d'autres témoignages de l'intérêt porté par la famille Couperin à la facture instrumentale et des excellentes relations que ses membres entretenaient avec plusieurs artisans. Ainsi, le même François I est en 1678 parrain d'un enfant de Jean-Pierre Huart, « faiseur d'instruments de musique » établi dans l'enclos du Temple ; lui-même habite alors dans l'île Notre-Dame sur la paroisse St-Louis (Bibl. nat., nouv. acq. fr. 12123).

L'année suivante, 1679, c'est Charles Couperin, « organiste de St-Gervais et officier de Madame la duchesse d'Orléans », qui est parrain d'un enfant de Jacques Meunier, « maître faiseur d'instruments » installé rue St-Germain (*Ibid.*, nouv. acq. fr. 12156). Ce document nous apprend en outre que le père de François II n'était pas seulement organiste de St-Gervais, mais qu'il était aussi au service de Louise-Charlotte, fille de l'électeur palatin, seconde femme du duc d'Orléans.

F. Lesure.

UNE LETTRE DE BALZAC A H. CHELARD (à Weimar).

[Publiée dans l'*Amateur d'autographes*, de Charavay, 1912, pp. 177-178. Vente du 15 juin 1912].

La lettre ci-après de Balzac à Chélard (kapellmeister de la cour de Weimar de 1840 à 1862) fut écrite au moment où paraissait le roman de *Modeste Mignon*, dans le *Journal des Débats*. Le *Chant d'une jeune fille*, composé par Modeste dans le roman, avait été mis en musique par Auber ; mais, comme l'explique Balzac, cet *allegretto*, sur un mouvement de valse,

ne pouvait, pour des raisons techniques, prendre place dans un feuilleton de journal. Il ne fut publié que dans le volume, « puisque les progrès de la Typographie le permettent », expliquait alors Balzac. Il s'agit probablement du système de typographie de la musique inventé par Duverger quelques années auparavant. Dans l'édition de Houssiaux, le morceau d'Auber se lit au tome IV des *Scènes de la Vie privée*, pages 203-207.

J.-G. P.

Paris, 4 octobre 1844.

Monsieur,

Je viens de recevoir la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire et la musique que vous avez composée sur le *Chant d'une jeune fille*. Vous ne doutez pas du plaisir que m'a fait éprouver cette fleur de l'art, surtout venant d'un homme dont le nom ne pouvait pas m'être inconnu, car je connais Berlioz, Liszt, et j'ai pour ami depuis longtemps le grand maestro Rossini, puis Auber, enfin tous ceux qui sont à la tête de l'art, et comme nous ne sommes pas aussi indifférents qu'on veut bien le dire aux gloires de l'étranger, j'avais entendu parler de vous, comme de Lipinski, votre quasi-voisin, de Mendelssohn, etc...

La musique du *Chant d'une jeune fille* a été faite pour le livre par Auber. L'auteur de la *Muette* a, comme vous, Monsieur, daigné descendre jusqu'à la romance pour me faire le plaisir de rendre mon ouvrage complet. La rigoureuse dimension des feuilletons des *Débats* n'a pas permis d'en insérer la musique, car les procédés typographiques de la musique ne se pliaient pas à la dimension des feuilletons, elle ne se compose encore que dans le format in-4° et in-8°, et encore le sens musical est-il quelquefois gêné par la pagination. Je suis très heureux de cette imperfection, puisque la non-publication de la musique d'Auber m'a valu votre lettre et votre musique. Je les conserverai parmi ces rares et clairsemés témoignages qui nous font accepter les petites misères de la littérature dans un pays où l'on voudrait tout niveler par les mœurs, comme en 1793 par la guillotine.

La première fois que je passerai par Weimar, j'y ferai une halte pour vous remercier moi-même, et, en attendant, je vous prie d'agréer l'expression de mes sentiments les plus distingués.

De Balzac.

La musique d'Auber étant déjà dans l'édition du roman et dans le recueil de la *Comédie humaine*, je ne puis même faire mention de la vôtre, et croyez, Monsieur, que je le regrette vivement. J'aurai le plaisir de vous faire envoyer un exemplaire de l'ouvrage quand il sera publié pour que vous vous disiez que si vous a(viez) pensé à *Modeste Mignon*, l'auteur ne vous a point oublié.

NOUVELLES MUSICOLOGIQUES

M. François Lesure a fait, à Bruxelles, les 1er et 2 décembre, deux conférences, l'une à l'Institut des Hautes-Études de Belgique, sur *La musique instrumentale et la société parisienne au XVIe siècle*, l'autre à la Société belge de musicologie : *Aperçu sur l'école parisienne de facture instrumentale au XVIe siècle.*

Notre collègue Marcelle Soulage, professeur au Conservatoire de Paris, a fait cet été aux U. S. A. et au Pérou des conférences sur la chanson française antérieurement au XVIIIe siècle.

Le mercredi 8 novembre, le R. P. Émile Martin a fait entendre, en l'église Saint-Roch, les plus belles pages de la *Messe des Obsèques Royales* de Du Caurroy, et de la *Messe du Sacre des Rois de France* d'Etienne Moulinié avec les chœurs de Saint-Eustache, le grand orgue tenu par Pierre Cochereau, l'orgue d'accompagnement par M. Veysseyre.

La Radiodiffusion de l'Etat Égyptien a confié à notre collègue le Dr H. Hickmann une série d'émissions consacrées à J. S. Bach, à l'occasion du bi-centenaire de sa mort (1750-1950). Ces émissions, destinées à compléter les diverses manifestations qui ont eu lieu pour la même occasion au Caire, ont mis en lumière les influences des maîtres italiens et français dans le style instrumental de Bach. Des œuvres des précurseurs et des disciples de Bach ont été également présentées.

CONCERTS DE MUSIQUE ANCIENNE

Un Festival National de Musique, organisé avec le concours du Théâtre National de l'Opéra et de la Radiodiffusion Française, s'est déroulé à Versailles du 24 juin au 2 juillet 1950. Quatre concerts historiques figuraient au programme, un concert Lully-Rameau où furent exécutés des fragments d'*Alceste* et d'*Hippolyte et Aricie* sous la direction de R. Desormière, et trois autres consacrés respectivement à la musique de l'époque Louis XIII et de la jeunesse de Louis XIV (24 juin), à Mozart, à Versailles (30 juin) et à la musique sacrée (Lully, M. de La Lande, M. A. Charpentier et Rameau) (1er juillet) sous la direction de notre vice-président Félix Raugel. Des Ballets inédits du XVIIIe siècle furent présentés au Théâtre du Petit Trianon (27, 28, 29 juin).

COURS ET CONFÉRENCES

Cours professés à la Sorbonne (Institut d'Art) par M. Paul-Marie Masson, année scolaire 1950-1951 : 1° 1er semestre : *Objet et Méthodes de l'Histoire Musicale* ; 2e semestre : *Gluckistes et Piccinistes.* 2° Explication de textes musicaux du programme de licence. 3° Exercice pratiques. Questions de musicologie médiévale.

Cours professés au Conservatoire de Paris par M. Norbert Dufourcq : Année scolaire 1950-1951. Cours supérieur : *Histoire de la Musique française des origines à César Franck.* — Cours d'excellence : *Préparation d'un mémoire : étude parallèle des langages harmoniques de Fauré et Debussy.*

BIBLIOGRAPHIE

Hans HICKMANN. — **Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire.** N°s 69.201-69.852. **Instruments de musique.** Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, 1949. Un volume in-fol. de IV-216 pp., 74 fig., 116 pl. h. t.

Annoncé depuis longtemps, ce catalogue des instruments conservés au Musée du Caire mérite tous les éloges : les soins que le Dr Hans Hickmann y a apportés et la présentation matérielle elle-même de l'ouvrage en font un modèle de publication savante et belle. Il aura été donné à l'égyptologie et à la préhistoire, entre autres, d'élever de véritables monuments où le désir de rigueur scientifique est inséparable d'un souci de restitution parfaite ; à quoi l'histoire de l'art proprement dite ne s'est pas toujours employée. Il est à souhaiter que d'autres musées possédant des fonds égyptiens suivent l'exemple des musées du Caire et de Berlin, le second ayant fait l'objet, dès 1921, d'un catalogue remarquable (Curt Sachs, *Die Musikinstrumente des alten Aegyptens*). Mais, à l'heure actuelle, grâce à ces deux catalogues, et sans oublier l'étude de Victor Loret parue dans l'*Encyclopédie de la musique*, nous sommes assurés d'avoir les éléments d'une organographie à peu près exhaustive. Il se trouve que de deux musiques de l'antiquité, l'égyptienne et la grecque, la première nous est connue exclusivement par ses instruments, par leur évolution et par leurs usages, et la seconde par l'iconographie, par les poètes et par des écrits de théoriciens : ce qui, dans l'un et l'autre cas, est peu ou beaucoup, selon le point de vue où l'on se place. Nous défiant des spéculations philosophiques ou des prétentions normatives auxquelles n'échappe aucun théoricien de la musique, redoutant à la fois son imagination et son conservatisme, nous sommes portés à surestimer la connaissance positive que nous avons des instruments de l'Égypte ; toutefois nous ne saurions à peu près rien des échelles anciennes du monde méditerranéen sans ce que nous en disent les Grecs — ou les Arabes. Faute de mieux, allons-nous, boîtant, d'une demi-connaissance à l'autre, ces deux moitiés ne formant pas le tout qu'apporterait l'expérience de la musique elle-même.

Il faut approuver la méthode forcément sèche que suit le Dr Hickmann et qui est celle des autres catalogues du Service des antiquités égyptiennes : pur inventaire des collections avec description minutieuse des objets, toute discussion d'ordre historique ou comparatif étant bannie, quitte à la

reporter, comme l'a fait l'auteur, en des publications annexes. Ici nous avons simplement un catalogue de musée, établi selon les règles. Mais il est permis à ceux qui le consultent de tirer quelques conclusions.

Le catalogue s'ouvre par une admirable collection de planchettes entrechoquées, la plupart en ivoire, mais aussi en bois, ayant la forme d'une main ou, plus exactement, d'un avant-bras : d'où son nom égyptien : « les deux avant-bras ». Ces batteurs de rythme semblent très particuliers à l'Égypte ; d'abord considérés comme instruments de percussion, ils se virent ramenés par certains égyptologues au rôle muet de baguette de chef d'orchestre, sous le prétexte que la fragilité de leur matière ne permettait aucun entrechoc. « Cette constatation semble juste, si on se base uniquement sur les objets des musées dont l'ivoire s'effrite au moindre choc. Certains essais de reconstruction ont prouvé, par contre, que les mêmes instruments fabriqués en ivoire frais (dent d'hippopotame) sont aptes à l'emploi musical et offrent autant de résistance que les castagnettes en bois ». L'affaire paraît donc classée, et nous nous trouvons en face de véritables instruments. Typologiquement ils appartiennent à une famille dont le prototype pourrait être la paire de boomerangs, encore employée chez les Australiens. Mais, en Afrique même, chez les Noirs, ils ont d'exacts correspondants : ma femme, Denise Paulme, a ramené des bords du Niger une série de planchettes entrechoquées, en usage chez les danseurs Bozo (Soudan français). Ici l'objet, par sa décoration stylisée, évoque non plus une main mais une tête, et très exactement un masque. Or quelques planchettes du Caire, qui comptent parmi les plus anciennes, figurent des têtes de gazelle, de bouquetin, etc., et même d'homme barbu. L'instrument étant d'invention africaine, l'on serait parti généralement d'une représentation zoomorphe ou anthropomorphe, et sans doute d'une forme mascoïde ; seule l'imagination égyptienne aurait orienté l'objet vers la figuration d'une main, et aussi d'un lotus. D'autre part, même sur les planchettes en forme d'avant-bras, nous relevons au moins deux éléments de décoration communs avec l'art nègre : petits cercles gravés que nous retrouvons sur des objets en ivoire de l'Afrique équatoriale (bracelets, manches de poignard, sifflets, trompes) ; dessins en damier qui, pour un africaniste, rappellent immédiatement l'art du Bénin, avec ses figurations de filet ou de résille dont les hauts dignitaires de ce royaume étaient couverts.

Une fois de plus se pose donc le problème des rapports de l'Egypte avec le monde noir ou, tout simplement, avec le monde africain. Deux thèses s'opposent à cet égard : la plus répandue est celle d'un emprunt par les Noirs à l'Égypte (thèse que déjà les linguistes semblent abandonner) ; l'autre renverserait les termes du rapport ou, plus sainement, envisagerait un emprunt commun à un fonds archaïque, proprement africain. Nous croyons personnellement que les deux thèses restent valables et qu'aucune n'exclut l'autre. Des égyptologues isolent à tort la civilisation égyptienne du reste du continent africain et ne voient de relations qu'avec les hautes cultures de la Méditerranée et de l'Asie occidentale ; quant aux égyptomanes, ils rapportent sans discernement les moindres traits de la civilisation noire à une influence unique, celle de l'Égypte, comme si les Noirs n'avaient eu de contact qu'avec ce pays et ce dernier n'avait lui-même rien reçu de l'extérieur. Il suffit de feuilleter le présent catalogue pour constater combien

l'Égypte s'assimila, d'où qu'elles viennent, les influences étrangères et qu'entre l'Inde, ou même la Chine, et l'Afrique équatoriale elle fait figure moins d'une pépinière que d'un croisement de routes. Aucune route n'est nécessairement à sens unique.

Les trois hochets en vannerie, trouvés à Saqqârah et à Oum el Bareigât, semblent ne pouvoir provenir que de l'Afrique noire. Ce genre d'instruments sphériques, en vannerie ou en calebasse, fait défaut dans l'iconographie égyptienne alors qu'il est représenté amplement sur les peintures rupestres de l'Afrique du Sud et qu'il est le plus répandu chez les populations noires. Les hochets en terre cuite, qui remontent à la préhistoire égyptienne, survivent encore au Soudan français. A défaut de l'Afrique, ce n'est qu'en Amérique, aussi bien indienne que noire, depuis la côte nord-ouest jusqu'au Brésil, que le hochet est à ce point répandu et associé à la vie religieuse ou aux pratiques magiques.

Trois autres sortes d'instruments : cloches, tambours, harpes arquées, illustrent la situation particulière de l'Egypte en regard de l'Asie et du monde noir. Sur une route qui s'étend de l'Extrême-Orient au centre de l'Afrique, et même à la côte atlantique, ont circulé des types d'instruments que nous retrouvons tous en Égypte : cette dernière les a-t-elle reçus ou donnés ? les a-t-elle connus sous la forme soit primitive soit évoluée où ils se présentent ailleurs ? Ainsi, des cloches en cuivre jaune, trouvées à Qoustol et qui dateraient des premiers siècles de notre ère, plusieurs (pl. XXXI-XXXII) sont apparemment chinoises ; une seule (n° 69.551), à 4 faces, a existé au Bénin et se retrouve encore au sud de la Nigeria ; à notre connaissance, ces types de cloche ont atteint la perfection uniquement en Chine et au Bénin. Un tambour en bronze, probablement de la XVIIIe dynastie, s'apparente, par sa forme en tonneau, à des instruments de l'Inde et de l'Extrême-Orient ; ses deux anses évoquent la position d'un tambour suspendu à une barre horizontale, que figure l'art de l'Inde (II-IVe siècles, style d'Amaravati, cf. l'ouvrage de Claudie Marcel-Dubois, *Les Instruments de musique de l'Inde ancienne*). Deux autres tambours, en bois, de forme cylindrique ou cylindro-conique, sont nettement d'origine nègre ; le mode d'attache de l'un, dit en filet, est toujours pratiqué en Afrique noire. Plusieurs harpes arquées ont également subsisté chez les nègres : celle à caisse ovale (pl. CV) fait songer autant aux instruments de l'Ouganda qu'à ceux de l'Afrique occidentale, ces derniers mêmes étant une combinaison de harpe et de luth ou de cithare ; la harpe à caisse trapézoïdale (pl. CVIII et CIX) a atteint au Gabon sa forme la plus accomplie.

L'histoire du sistre est non moins compliquée. Cet instrument n'apparaît en Égypte qu'à un état évolué, celui-là même que connaissent la Crète archaïque et, de nos jours, l'Église abyssine ; il pourrait donc être ici d'origine égyptienne. Toutefois une forme primitive a survécu en Afrique noire occidentale, où l'instrument est lié aux rituels de la circoncision et de l'excision. Remonte-t-il à un vieux fonds africain, auquel l'Égypte l'a emprunté, ou le sistre nègre n'est-il qu'une régression de l'instrument égyptien ? Mais une forme également primitive se retrouve en deux points extrêmes de l'Océan Pacifique, aux confins de la Malaisie et de la Mélanésie et à l'île de Vancouver : ce qui renforce la thèse d'une origine non égyptienne du sistre.

Nous arrivons enfin à l'objet le plus surprenant que révèle le catalogue du Dr Hickmann : une flûte de type inconnu jusqu'ici en Égypte comme en toute l'Afrique, et dont l'aire de distribution correspondait, au sens le plus étendu, à la civilisation du Pacifique, puisque la présence de l'instrument est attestée en Nouvelle-Zélande, sur la côte orientale de l'Asie, sur la côte occidentale de l'Amérique, et, plus à l'intérieur des terres, à la fois en Birmanie et dans les régions de l'Amazone. Dans cette immense zone a circulé la flûte à bloc *(Kernflöte)*, celle que Curt Sachs considère, sans doute à juste titre, comme le type le plus primitif de flûte. Elle est composée d'un tuyau (os ou bambou), embouché à une extrémité ; une ouverture latérale, vers le haut ou vers le milieu du tuyau, permet d'y loger un petit bloc de cire qui renvoie l'air, avec autant de précision que dans un flageolet, sur la seconde partie du tuyau. Du moins est-ce ainsi que nous interprétons les flûtes conservées au Musée du Caire et qui naturellement, lavées par le sable, ne portent plus trace de cire ; mais par leur forme et par leur matière (os d'oiseau, sans doute de héron), elles sont proches d'instruments de la Guyane ; la décoration de l'une permet d'hésiter entre le Pérou et l'Afrique noire... Or, loin de remonter à la préhistoire égyptienne, ces flûtes sont considérées par les égyptologues comme relativement récentes, d'époque copte ! Déjà entre les tissus péruviens et les tissus coptes apparaissaient de curieuses ressemblances ; voici un nouveau cas d'homonymie. De pareils rapprochements sont toujours dangereux, il n'en reste pas moins qu'il a été recueilli à Saqqârah un genre de flûte dont l'exemplaire le plus voisin, dans l'espace, ne se retrouve qu'en Birmanie et la forme la plus apparentée, dans le nord de l'Amérique du Sud. Ou bien la flûte à bloc a-t-elle eu une aire de répartition plus large qu'on ne le croyait (mais comment expliquer son apparition en Égypte au début du moyen âge, donc très postérieurement aux types qui logiquement l'ont suivi ?), ou bien devons-nous douter de la primitivité de la flûte à bloc, ou bien les égyptologues ont-ils daté à tort ces instruments de l'époque copte. A la suite d'un échange de lettres, le Dr Hickmann m'écrivit : « Au début de mon enquête, je les avais pris pour des objets sinon préhistoriques, du moins archaïques, mais j'ai dû m'incliner devant le rapport de fouilles marqué dans le Journal d'entrée du Musée... » Pour cette raison, et pour d'autres, il serait à souhaiter que le Dr Hickmann fût chargé d'établir un catalogue, aussi complet, du Musée copte du Caire.

André Schaeffner.

Hans Hickmann. — **Miscellanea musicologica.** Extraits des *Annales du Service des antiquités de l'Egypte*, t. XLVIII et XLIX, 1948 et 1949. — **Cymbales et crotales dans l'Égypte ancienne.** Extrait des *Annales du Service des antiquités de l'Egypte*, t. XLIX, 1949. — **Un instrument à cordes inconnu de l'époque copte.** Extrait du *Bulletin de la Société d'archéologie copte*, t. XII, 1949. — **La cliquette, un instrument de percussion égyptien de l'époque copte.** Extrait du *Bulletin de la Société d'archéologie copte*, t. XIII, 1950.

Après le précédent compte-rendu nous ne pouvons que signaler brièvement les articles que le Dr Hickmann a publiés en marge de son catalogue. Plusieurs portent sur les instruments à cordes, et principalement sur la

manière dont ceux-ci étaient accordés. Là encore nous aurions maints rapprochements à faire avec des procédés en usage aujourd'hui chez les Noirs. Par exemple, les chevilles des harpes, en Afrique équatoriale, servent simplement de taquets (terme que nous préférons à celui de « crochet » employé par l'auteur), et c'est par un système de va-et-vient, assez comparable à celui en usage dans la marine, que les cordes sont fixées et tendues. Contrairement à ce que pourrait croire le Dr Hickmann, les chevilles restent libres et tournent sur elles-mêmes, sans modifier pour autant la tension des cordes. Quant à l'accordage des luths, il nous est difficile de suivre entièrement l'auteur. Déjà jugeons-nous mal du mode de tension des cordes d'après une photographie même excellente (pl. CI du catalogue). Mais il ne nous semble pas, à première vue, que les luths égyptiens aient été accordés très différemment des instruments que nous avons rencontrés en Haute-Guinée. Ce sont toutes les extrémités libres des cordes, et non les parties des cordes destinées à être pincées, qui repassent *sous* les nœuds disposés de distance en distance sur le manche ; en sorte qu'aucune corde n'est à l'unisson de l'autre. Le Musée de l'Homme possède une harpe fourchue, c'est-à-dire à deux manches *(Kru-Harfe)*, où se lit le mieux ce système d'attache (1).

Parmi les études les plus intéressantes nous citerons celle qui traite de la chironomie dans le chant liturgique copte (*Miscellanea...*, III). L'auteur se fonde ici sur des observations personnelles : il a vu chanter un vieil artiste copte qui accompagnait ses mélopées de certains gestes ou signes, destinés à indiquer le rythme autant que le dessin mélodique. Une douzaine de photographies illustrent l'exposé de l'auteur. On y retrouve, entre autres, le geste universellement répandu, qui consiste à porter une main à l'oreille et que le Professeur Kirby et nous-même avons également relevé chez des joueurs d'instrument en Afrique du Sud et au Cameroun (cf. notre *Origine des instr. de musique*, p. 22). Il serait désirable que le Dr Hickmann poursuivît ses recherches dans ce domaine. Là l'ethnographie est seule à pouvoir apporter des réponses à des problèmes que négligent généralement les historiens de l'écriture musicale, alors que les plus savants linguistes ne dédaignent pas de s'occuper des langages par gestes. Langages qui complètent la parole ou se substituent à elle. De même, la chironomie musicale est tout ensemble direction et notation. Bien des lacunes que l'on relève dans les débuts des écritures musicales se trouvaient être comblées par une mimique conventionnelle.

André SCHAEFFNER.

H.-E. JACOB. — **Haydn,** son art, son époque, sa gloire. Préface de Thomas Mann. Traduit par Mme BUCHET. Corrêa, Paris (1950), in-16 jésus, 289 pp., couv. illustrée (portrait).

Haydn qui, pendant presque tout le XIXe siècle, domina en France, à peu près exclusivement, la musique symphonique et celle de chambre (tandis que Mozart était considéré comme compositeur dramatique et que Beethoven n'était pas encore mis à la portée de tous), Haydn a, malgré sa

---

(1) Nous renvoyons à notre prochain ouvrage, *Une société noire et ses instruments de musique : les Kissi.*

gloire immense sous ce rapport, attiré fort peu de nos écrivains musicaux ; on compterait à peine une demi-douzaine d'ouvrages le concernant, depuis les notices de Le Breton et de Framery, en 1810, et sa *Vie* par Stendhal (plagiaire de Carpani, trois ans plus tard), jusqu'à la sérieuse biographie par Michel Brenet, en 1908.

En pays de langue allemande, au contraire, et surtout depuis le bi-centenaire de 1932, la littérature haydénienne (sans parler des publications musicales, comme la grande édition des Œuvres complètes, qui se poursuit lentement et difficilement, s'est montrée assez active ; on doit donc accueillir favorablement la traduction par Mme Buchet de l'ouvrage de H.-E. Jacob. Cet ouvrage, dont nous ignorons l'original, s'est proposé de faire connaître au grand public la vie de Haydn, qu'il ne sépare ni de son art, — un peu trop sommairement traité, — ni de son temps (et quel temps, de 1732 à 1809 !) ; il se divise en six parties et en un grand nombre de chapitres aux titres alléchants et quelquefois hasardés ; mais la documentation sous-jacente nous rassure ; à ce propos, les musicographes regretteront que la bibliographie, annoncée par Th. Mann dans la préface, ait été supprimée. Se guidant sur les travaux de ses prédécesseurs, Pohl-Botstiber notamment, et la correspondance et les carnets de Haydn, jadis ou naguère publiés par Nohl et J. Engel, par exemple, l'auteur (allemand ou autrichien ?) met au point bien des choses ; mais pourquoi omet-il de citer San-Martini et Gossec lorsqu'il parle de la naissance de la symphonie, qui est un fait international ? Les chapitres sur « Mozart, l'ami » et sur « l'élève Beethoven », sur la composition, avec Van Swieten, de *la Création* et des *Saisons*, sont bien intéressants ; celui sur « Bonaparte et *la Création* » appellerait quelques retouches. De temps à autre, quelques dates, quelques millésimes surtout ne seraient pas inutiles pour guider le lecteur moyen français, qui est plus familier, — du moins, on le suppose — avec l'histoire de France qu'avec celle de l'Europe centrale ou celle de l'Angleterre qui a fourni deux chapitres très vivants de la IVe partie.

La traduction par Mme Buchet de ce livre, que Thomas Mann qualifie justement de « passionnant roman », est des plus agréables à lire et mérite d'être citée pour son aisance et sa facilité.

Parmi les fautes qu'on peut reprocher à l'auteur, on notera p. 156 une erreur historique qui lui fait écrire qu'en 1789, « la monarchie en France venait d'être renversée ». P. 258, un lapsus amusant semble attribuer la première symphonie de Beethoven... à Shakespeare !

J.-G. P.

Albert Van der Linden. — **Octave Maus et la vie musicale belge (1875-1914).** Mémoires de l'Académie Royale de Belgique, t. VI, fascicule 2, Bruxelles, 1950, 155 pages.

En étudiant l'influence de la revue *L'Art Moderne* (1881-1914), du *Cercle des XX* (1884-1893) et de la *Libre Esthétique* (1894-1914) sur la vie musicale belge, M. Van der Linden rend hommage à leur fondateur, l'avocat Octave Maus, qui contribua d'une manière significative, par son prestige, son rayonnement intellectuel et son dévouement passionné, à l'évolution du goût du public.

O. Maus, qui avait mené de front ses études juridiques et musicales, décida dès sa jeunesse de consacrer ses loisirs et ses efforts aux arts et aux lettres. En fait, c'est toute sa vie qu'il voua à cette noble mission. Avocat, il plaida surtout les intérêts des artistes et des écrivains, s'occupa de questions de propriété littéraire ou artistique, de droits d'auteur, de contrats entre auteurs et éditeurs. Dans le domaine de l'art son apostolat fut d'autant plus efficace que, malgré son esprit combattif, il sut s'imposer par sa courtoisie, son éclectisme, et conserver la sympathie de tous.

M. Van der Linden, après avoir retracé la vie d'Octave Maus (1856-1919), dégage les idées qui ont inspiré son action et que l'on retrouve constamment sous sa plume. Maus voulait servir l'art, mais il était partisan d'un art social, où l'artiste, librement, spontanément, doit agir sur son milieu « pour le transformer, le transfigurer, le conformer à une idée toujours nouvelle ». La lutte, pour lui, consista moins à condamner telle œuvre qu'à faire admettre telle autre. Il voulut défendre tout ce qui était neuf, moderne, original, car il était convaincu « que l'art est toujours en perpétuelle évolution et qu'aucune de ses manifestations nouvelles ne doit être écartée, à condition toutefois qu'elle ne soit pas l'expression d'un dogme préconçu. » Mais il n'avait aucun parti-pris d'école et ne devint jamais l'esclave d'une chapelle.

La revue l'*Art Moderne* s'intéressa à tous les arts. En musique elle ne négligea aucune tendance et consacra des articles au wagnérisme, au franckisme, à l'impressionnisme et à toutes les écoles étrangères.

Maus ne se contenta pas de suggérer ses idées, de formuler ses critiques, d'entretenir par la discussion la passion de l'art et de défendre, avec un réel talent d'écrivain, les artistes qu'il aimait et dont beaucoup, qu'il avait eu la joie de découvrir, étaient devenus ses amis. Il fut un homme d'action. Au *Cercle des XX*, puis plus tard à la *Libre Esthétique*, il organisa dans le cadre des expositions de peinture et de sculpture des concerts. 90 % des œuvres exécutées y furent données en première audition, dont les auteurs étaient César Franck *(Quatuor, Quintette)*, Chabrier, Magnard, Duparc, d'Indy, Ropartz, Albeniz, Granados, Turina, Cyril Scott, Debussy, Dukas, Ravel, Milhaud..., etc...

Des documents annexes apportent aux commentaires de l'auteur une éloquente justification : *Lettres de Vincent d'Indy à Octave Maus* (qui, rappelons-le, firent l'objet d'une intéressante communication de M. Van der Linden à la Société Française de Musicologie le 17 décembre 1948), *Lettres de compositeurs à Octave Maus, Extraits de la presse belge* relatifs aux concerts du *Cercle des XX* et de la *Libre Esthétique, Table des comptes-rendus de l'Art Moderne* sur ces concerts.

Ces témoignages mettent en relief la personnalité d'Octave Maus, la générosité de son enthousiasme, la ferveur de ses convictions et la magnifique clairvoyance de son jugement. Ils constituent, avec l'*Art Moderne*, véritable miroir de la vie artistique du temps, une importante source de documentation, non seulement pour l'histoire de la musique belge, mais aussi pour l'histoire de la musique française (et spécialement du groupe alors appelé « Jeune France ») de 1880 à 1914.

André VERCHALY.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE

Ka'im Ulgen. — **Dogu Anadolu oyunlari vé havalari** (*Danses et airs de l'Anatolie orientale*), Istambul, Cumhuriyet Matbaasi, 1944, 3 vol. in-4° de 161 + 133 + 237 p. avec figures et airs notés.

Ce remarquable travail fait partie des publications de la *Maison du Peuple de* Kars. L'A., Directeur de l'Ecole primaire supérieure de Sarikamich, a suivi la même marche dans les trois volumes : il donne la description des vêtements affectés aux danseurs, et des instruments de musique. Puis chaque danse est étudiée figure par figure, avec des dessins qui les représentent, leur musique, et le tracé schématique des pas. Le 1er vol. renferme les danses d'Erzeroum, dont certaines sont exécutées avec des épées ou des poignards ; le 2e vol. traite des danses de Kars — originaires du Caucase ; — le 3e vol. s'occupe des danses d'Artvin, qui forment un groupe spécial. Tout cet ensemble, extrêmement intéressant, est ancien et de pure tradition turque ; il mérite d'être étudié par les folkloristes et les chorégraphes.

E. B.

Ferruh Arsunar. — **Anadolu Halk Türkülerinden Ornekler** (*Exemples de chansons populaires d'Anatolie.*), Ankara. (Publications des Maisons du Peuple), 1947 et 1948, 2 fascicules in-fol. de 35 et 31 p. avec musique.

Pendant vingt-cinq ans, l'A. a procouru toutes les régions de l'Anatolie pour recueillir les chansons populaires dont il donne ici quelques spécimens, avec des notes précieuses sur leur style, l'accord des instruments qui leur servent de soutien, les danses qui les accompagnent, etc. Cette collection intéressera au plus haut point les musiciens et les folkloristes, et donne une bonne idée des richesses insoupçonnées de l'art populaire d'Anatolie.

E. B.

Musique de l'Amérique Latine, publiée par l'*Instituto Interamericano de Musicologia*, Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, Montevideo (Uruguay).

La Société Française de Musicologie a reçu récemment un important envoi de musique qui lui a été adressé par M. Francisco Curt Lange, Directeur de l'*Instituto Interamericano de Musicologia* à Montevideo. La plupart des états de l'Amérique latine, République Argentine, Uruguay,

Chili, Brésil, Pérou, Colombie, Mexique, Cuba, y sont représentés par leurs compositeurs les plus en vue, dont beaucoup appartiennent à la jeune génération.

Cet envoi est constitué principalement par des œuvres de musique de chambre (mélodies, chœurs *a cappella* ou avec accompagnement, soli de piano et de violon, duos pour divers instruments, trios et quatuors pour instruments à vent, pièces pour petit orchestre) éditées au cours des dix dernières années. Il compte une centaine de numéros.

De l'examen de ces œuvres, un fait essentiel se dégage : un grand nombre de compositeurs sont impérieusement attirés par les procédés les plus modernes d'écriture. Quelques-uns (1), comme le péruvien Theodoro Valcarcel (1900), l'uruguayen Luiz Cluzeau Mortet (1893), le mexicain Daniel Ayala Perez (1908), l'argentin Hector Iglesias Villoud (1913) l'allemand Rudolph Holzmann (1910) et le belge André Sás (1900), établis au Pérou, cherchent encore des thèmes d'inspiration dans les divers folklores ; mais tous les autres, qu'ils aient continué de suivre le courant impressionniste, ou qu'ils aient pris pour modèles Ravel, Strawinsky, Hindemith, Copland, ou *a fortiori* Schoenberg, délaissent presque totalement les mélodies populaires pour s'orienter vers un art contrapunctique où le rythme et le timbre tendent à devenir les éléments principaux. *Sonata*, *Sonatina*, *Suite* sont les titres qu'ils donnent le plus fréquemment à leurs compositions. Mais le vieil esprit classique ne subsiste plus guère que dans la forme.

La recherche de l'ancienne tradition espagnole demeure cependant la préoccupation dominante de Julien Orbor (1911) (*Tocata* pour piano) et de José Ardevol (1911) (*Tercera Sonata a tres* pour 2 trompettes et trombone, *Cuarta Sonata a tres* pour 2 hautbois et cor anglais) qui s'efforcent de faire la synthèse de l'héritage ibérique et de l'influence américaine captée à Cuba, du chilien Alfonso Letelier Llona (1912) (*Ocho Canciones Corales*), du cubain Gisela Hernandez Gonzalo (1912) (*Suite Coral*).

Cet art humaniste, appuyé cette fois sur une tradition qui n'est plus exclusivement espagnole, se retrouve chez les belges Julio Perceval (1903), établi en République Argentine (*Cantares de Cuyo* pour chant et piano, *Te Deum* pour chœur, tenor, orgue et orchestre) et Arturo Bosmans (1908), établi au Brésil (*Sonatina Lusitana* et *Sonata en colores* pour piano), chez le colombien Carlos Posada Amador (1908), élève de P. Dukas (*Cinco Canciones Medioevales*, pour chœur mixte *a cappella*), le péruvien Roberto Carpio (1900) (*Suite* pour piano), le chilien Hector Melo Gorigoytia (1889) (*Manchas de Color* pour piano, très debussystes), les uruguayens Carlos Estrada (1909), élève de R. Ducasse et N. Gallon (*Caminos tristes* pour chant et piano), Vicente Ascone (1897) (*Montes De Mi Queguay*, pour chant et quintette) et chez le cubain Harold Gramatges (1918) (*Duo en la bémol* pour flûte et piano).

Le chromatisme, la dissonance cultivée pour elle-même, apparaissent un peu trop volontairement dans les autres compositions. Quelques-uns savent habilement tirer parti de ces procédés, comme le chilien René Armengual (1911) dont la *Sonatina* (surtout le 1er mouvement) fait penser

---

(1) Nous indiquons entre parenthèses la date de naissance de chaque compositeur.

à Ravel, l'uruguayen Hector Tosa ERRECART (1923) (*Improvisacion* pour piano) et le mexicain Silvestre REVUELTAS (1899) *(Dos Canciones)* dont l'art demeure, en dépit de ses hardiesses, très proche du peuple. Mais, en rendant justice aux efforts de Roberto GARCIA MORILLO (1911) *(Variaciones 1944)*, Samuel NEGRETE (1892) *(Ritmica)*, Isidro B. MAOZTEGUI (1905) *(Escarceo Criollo)*, pour découvrir des formes non stéréotypées, des rythmes neufs, nous nous avouons peu touchés par leurs compositions où la science et le culte des frictions mélodiques subversives étouffent l'élan et la spontanéité de l'expression.

La musique brésilienne, dont nous n'avons pas encore parlé, est soumise aux mêmes influences que celle des autres états sud-américains ; mais elle affirme, grâce à la personnalité de H. VILLA-LOBOS (1885), qui a su se créer un style où l'invention riche et colorée se mêle étroitement aux emprunts folkloriques, une unité réelle. Quelques artistes, suivant la voie tracée par le maître, s'efforcent de traduire la poésie du Brésil, la couleur de ses paysages, l'âme de son peuple. Citons, parmi les œuvres reçues, une page de VILLA-LOBOS, *Bachianas Brasileiras N° 6*, pour flûte et basson, composée en hommage à J. S. Bach et basée sur un contrepoint libre à la recherche de diverses sonorités, les *Duas Invenções Seresteiras* pour flûte, clarinette et basson de O. Lorenzo FERNANDEZ (1897), l'*Urutáu* de Francisco MIGNONE (1897), l'*Agonia* pour chant et orchestre de Guido SANTORSOLA (1904), le *Canção do Tio Barnabé* de Luiz COSME (1908) et les *Dos Canciones* de Claudio SANTORO (1919) dont l'inclination vers l'atonalisme contraste avec les tendances nationalistes de son milieu.

En ce qui concerne l'atonalisme, le rôle des Allemands qui s'expatrièrent au cours des années qui précédèrent la dernière guerre semble important. Signalons les *Tres Poemas de Rainer Maria Rilke* de Richard ENGELBRECHT (1907), établi en République Argentine, le *Preludio y Capricho* de Esteban EITLER (1913) établi au Brésil, et *Musica 1941* de H. J. KOELLREUTER (1915). Mais dans ce domaine la position la plus avancée est tenue par l'argentin Juan Carlos PAZ (1897) qui applique la technique des douze sons à toutes ses compositions *(Cuarta Composición en los doce tonos)*.

Il nous faut, en terminant, remercier vivement. M Francisco Curt LANGE de son aimable et généreuse initiative. Les œuvres dont nous avons pris connaissance, éditées avec le plus grand soin, témoignent, d'une manière éclatante, de l'intérêt porté à la musique dans les pays sud-américains. Souhaitons seulement que les jeunes compositeurs, sensibles à tous les messages de l'art, ce qui est bien, prennent mieux conscience, dans l'avenir, de leurs aspirations et se persuadent que les plus séduisantes découvertes de la technique doivent toujours demeurer au service de l'expression.

N. B. — Quatre œuvres de musique religieuse (pour chœur et orchestre) du Venezuela, datées de la fin du XVIII[e] et du début du XIX[e] siècle, complétaient l'envoi : *Niño Mio* de José Francisco VELÁSQUEZ, *Tiercera Lección de Difuntos* et *Salve Regina* (1800) de Juan José LANDAETA et *Llorad Mortales* (Psaume à la Vierge, 1810) de Pedro Nolasco COLÓN. La forme en est classique et fait songer à Pergolèse ou à Haydn. *Niño Mio* est un chant de Nativité, dont la mélodie de caractère simple et populaire s'inspire du *Villancico*.

André VERCHALY.

PÉRIODIQUES

FRANCE. — **Bulletin des études portugaises et de l'Institut français au Portugal.** 1949 : CORBIN (S.), L'Office de la Conception de la Vierge (à propos d'un manuscrit du XVe S. du monastère dominicain d'AVEIRO.)

— **Bulletin hispanique.** Faculté des Lettres de Bordeaux. T. LI, n° 2 : RICARD (R.), « *Symphoniá, zampoña, zanfoña* ». Une lettre de M. le Chanoine Labourt. [Note complémentaire de C. V. A.].

N° 3 : ENTWISTLE (W. J.), *La chanson populaire française en Espagne.* — AUBRUN (C. V.), *Chansonniers espagnols du XVIIe siècle, I. Le recueil de la « Casanatense ».*

— **Bulletin philologique et historique... du Comité des travaux historiques.** Paris, Ministère de l'E. N.

Année 1946 et 1947 (1950) : APPOLIS (E.), *Les livres liturgiques du diocèse de Lodève.*

— **Bulletin trimestriel du Syndicat d'Initiative de Dijon et de la Côte d'Or.** Dijon.

Juillet 1948 : GARDIEN (J.), *Petite histoire de la Musique en Bourgogne du XVe siècle à nos jours.*

— **Cahiers (Les) de Saint-Pons-de-Thomières.** Saint-Pons (Dir. : P. Granier).

Août 1947 : BORREL (E.), *L'Orgue de la Cathédrale.*

— **Contrepoints** (1949). Paris, Dir. : Fred Goldbeck.

6e cahier : G[OLDBECK] (F.), *En guise de préface.* — ANSERMET (E.), *Subjectivisme et objectivisme dans l'expression musicale.* — MYERS (Rollo H.), *Rétrospective Richard Strauss.* — LEFÉBURE (Y.), *André Gide interprête de Chopin.* — BERG (A.), *Alban Berg interprète de Schumann.* — CAGE (J.), *Raison d'être de la musique moderne.* — CHALUPT (R.), *Verlaine ou, de la musique en toute chose.* — THOMSON (V.), *Surréalisme et musique.* — SOUVTCHINSKY (P.), *Sur la genèse de la musique russe.* — KŒCHLIN (C.) *Art, liberté, tour d'ivoire.* — BOULEZ (P.), Trajectoires : Ravel, Stravinsky, Schœnberg.

— **Le Français moderne.** Paris, 18e ann. (1950), n° 3 : COHEN (M.), *Récitation et chant.*

— **Humanisme et Renaissance** (Bibliothèque d'). Travaux et documents. Genève. Président : Abel Lefranc. T. XII : Lesure (F.), *Les joueurs d'instruments et la musique instrumentale à Paris au XVIe siècle* [Positions de thèse de l'Ecole des Chartes].

— **Nouvelle revue des traditions populaires**. Paris, 1er ann. (1949), no 5 Géo-Charles, *Poésie, chants, incantations, prières des Noirs américains.*

— **L'Orgue**. Paris. Red. N. Dufourcq.

1949, no 52 : Dufourcq (N.), *Réflexions.* — Denis (P.), *Les organistes français d'aujourd'hui : Jean Langlais.* — Dufourcq (N.), *Une enquête sur l'orgue de salon.* — Bonnet (R. P.), *Essai d'un répertoire liturgique de la musique d'orgue de 1500 à 1750* (III). — Lejus (Y.), *Les orgues de N. D. du Rosaire à Tunis* (fin). — Raugel (F.), *Les grandes orgues de la basilique de Saint-Nicolas-du-Port* (M. et M.) (fin). — Hardouin (P.), *Le grand orgue de Saint Gervais à Paris.*

No 53 : Dufourcq (N.), *Réflexions.* — Denis (P.), *Les organistes français d'aujourd'hui : Henriette Roget.* — Hardouin (P.), *Le grand orgue de Saint-Gervais à Paris.* (II). — Bonnet (R. P.), *Essai d'un répertoire liturgique de la musique d'orgue de 1500 à 1750* (IV). — Dufourcq (N.), *Note sur la facture d'orgues espagnole.* — Dufourcq (N.), *A propos du cinquantenaire de la mort de Cavaillée-Coll. Lemmens et Cavaillé-Coll. :* Publication de lettres. — Dufourcq (N.), *Une enquête sur l'orgue de salon.*

1950, no 54 : Hardouin (P.), *Le grand orgue de Saint-Gervais à Paris* (fin). — Bonnet (R. P.), *Essai d'un répertoire liturgique de la musique d'orgue de 1500 à 1750* (fin). — Denis (P.), *Les organistes français d'aujourd'hui : E. Souberbielle.* — Dufourcq (N.), *Enquête sur l'orgue de Salon* (V.). — Feringa (K.), *L'orgue aux Pays-Bas en 1949.* — Dufourcq (N.), *A propos du cinquantenaire de la mort de Cavaillé-Coll. Lemmens et Cavaillé-Coll.* Publication des lettres. — Kreps (Dom J.), *Organiers et organistes belges sur la tombe de A. Cavaillé-Coll.*

No 55 : Denis (P.), *Les organistes français d'aujourd'hui : Charles Lebout et Marcel Prevot.* — Feringa (K.), *L'orgue aux Pays-Bas en* 1949 (fin). — Dufourcq (N.), *A propos du cinquantenaire de la mort de Cavaillé-Coll. Lemmens et Cavaillé-Coll.* Publication de lettres. — Ringue (J.), *L'orgue de Soultz* (*Haut-Rhin*). — Adcock (E. E.), *Orgues anglaises : I. L'orgue paroissial de Hove.* — *A propos du deuxième Centenaire de la mort de J. S. Bach.* (II).

— **Polyphonie**. Paris, Dir. : Serge Moreux.

Cinquième cahier (1950) : Le Concert. Marcel (L. A.), *Lettres d'un solitaire sur le sujet du concert.* — Moreux (S.), *Métaphysique du festival.* — Brelet (G.), *Du plaisir musical.* — Lesure (F.), *Réflexions sur les origines du concert parisien.* — Bernhardt (J.), *Des salles de concert et de leurs problèmes acoustiques.* — Dumesnil (R.), *La décentralisation musicale en France.* — Roland-Manuel (C.), *Inventaire d'une renaissance : les ensembles français d'amateurs.* — Manouvrier (A.), *Des orphéons aux grandes sociétés musicales populaires.*

— **Présence africaine**. Paris. N° spécial 8-9 (1950) : SCHAEFFNER (A), *la Découverte de la musique noire.*

— **Revue du monde nouveau**. Paris. T. 1 (1950) : KUNST (J.), *la Musique indonésienne.*

— **Revue grégorienne**. Paris, Tournai, Rome, Dir. : Dom Joseph Gajard.

1949, n° 4 : MONTINI (Mgr), *Lettre de Mgr Montini à Monsieur Le Guennant à l'occasion du XXVe anniversaire de l'Institut Grégorien.* — GAJARD (Dom), *Le XXVe anniversaire de l'Institut Grégorien de Paris.* — FRÉNAUD (Dom), *L'encyclique « Mediator Dei » sur la sainte liturgie.* — BEILLARD (Ch^ne J.), *Le sens de Dieu et le chant grégorien.* — ANGLÈS (Mgr), *L'Institut pontifical de musique sacrée et son association amicale.* — DRIESSEN (Tr.), *Une expérience : le grégorien comme chant populaire dans la paroisse de S. Joseph à Helmond* (Pays-Bas).

N° 5 : GAJARD (Dom), *Le XXVe anniversaire de l'Institut grégorien de Paris.* — L. R., *La célébration à Solesmes du Centenaire de la naissance et du baptême de Dom Mocquereau.* — DELALANDE (R. P. D.), *Chant grégorien, théologie et contemplation.* — HUGLO (Dom M.), *Mélodie hispanique pour une ancienne hymne à la Croix.* — L. R., *A propos du Chant de la foule.*

N° 6 : FRÉNAUD (Dom G.), *L'encyclique « Mediator Dei » sur la sainte liturgie.* — HOURLIER (Dom I.), *Saint Odilon et la fête des morts.* — POTIRON (M. H.), *Le chant.* — RIVIÈRE (Dom M. A.), *Quelques principes concernant la direction du Chant.* — BONNET (Dom A.), *Note sur le rôle de l'orgue dans un monastère bénédictin.*

1950, n° 1 : *Deux documents officiels sur l'enseignement du chant dans les séminaires* [deux lettres circulaires du 15 août 1949 adressées par la Sacrée Congrégation des Séminaires et Universités à tous les évêques]. — ROMITA (Mgr. F.), *Commentaire sur le premier de ces documents.* — FRÉNAUD (Dom G.), *L'Encyclique « Mediator Dei » sur la sainte liturgie.* — GAJARD (Dom J.), *Le Chant grégorien et la Méthode de Solesmes.* — HUGLO (Dom M.), *La mélodie grecque du « Gloria in excelsis » et son utilisation dans le Gloria XIV.*

N° 2 : FLICOTEAUX (Dom), *La liturgie pascale, liturgie d'action de grâces.* — GAJARD (Dom J.), *Le chant de l'* « Exultet ». — GAJARD (Dom J.), *Le chant grégorien et la Méthode de Solesmes.*

N° 3 : GAJARD (Dom J.), *Le chant grégorien et la Méthode de Solesmes.* — JEANNETEAU (abbé J.), *Essai de synthèse chironomique.*

N° 4 : GAJARD (Dom J.), *Le chant grégorien et la Méthode de Solesmes.* — JEANNETEAU (abbé J.), *Essai de synthèse chironomique.* — VILLETARD (Chan.), *Pour la vie de nos paroisses.*

— **Romania**. Paris, dir. Mario Roques.

T. LXXI, n° 2 (1950) : CRAVAYAT (P.), *Les origines du Troubadour Jaufré-Rudel.*

— **Mélanges G. Cohen.**

Chailley (J.), *La nature musicale du* Jeu de Robin et Marion. — Hoepffner (E.), *Les intermèdes musicaux dans le* Jeu provençal de Sainte Agnès.

ALLEMAGNE. — **Die Musikforschung**, Kassel u. Basel. Dir. F. Blume.

I (1948) nº 2-3 : Zenck (H.), *Theodor Kroyer* (1873-1945). — Preussner (E.), *Georg Schünemann.* — Abert (A. A.), *Das Nachleben des Minnesangs im liturgischen Spiel.* — Besseler (H.), *Der Ursprung des Faux bourdons.* — Gudewill (K.), *Zur Frage der Formstrukturen deutscher Liedtenores.* — Lipphardt (W.), *Neue Wege zur Erforschung linienloser Neumen.* — Quoika (R.), *Deutsche Orgelbaukunst der Spätgotik in Böhmen.* — Thienhaus (E.), *Uber die Aufgaben und Ziele der Akustik.* — Vetter (W.), *Ost und West in der Musikgeschichte.* — Wellek (A.), *Begriff, Aufbau und Bedeutung einer systematischen Musikwissenschaft.* — Wiora (W.), *Historische und systematische Musikforschung* (I). — Menke (W.), *Das Vocalwerke Georg Philipp Telemans.*

Nº 4 : Sachs (C.), *Erich M. von Hornbostel* (1875-1935). — Vetter (W.), *Max Dessoir zum Gedächtnis.* — Besseler (H.), *Das Lochamer Liederbuch aus Nürnberg.* — Gennrich (F.), *Perotins Beata viscera Mariae virginis und die Modaltheorie.* — Albrecht (A.), *Zwei Quellen zur deutschen Musikgeschichte der Reformazionezeit.*

II (1949) 1 : Blankenburg (W.), Seiffert (M.), Ghisi (F.), *Francesco Vatielli.* — Kreidler (W.), *Ernst Kurth.* — Sartori (C.), Sesini (U), Moberg (C. A.), *Tobias Norlind.* — Cremer (L.), *Wesen und Wertung des Nachhalls.* — Klotz (H.), *Niederländische Orgelbaumeister am Trierer Dom.* — Hennings (J.), *Das Musikgeschlecht der Hasse.* — Dreimüller (K.,) *Sammlung Georg Neuner in München.* — Seemann (E.), *Tagung der International Folk music Council.*

Nº 2-4 : Zenck (H.), *Adrian Willaerts « Salmi spezzati* (1550). — Gerber (R.), *Die Sebaldus- Kompositionen der Berliner Handschrift* 40021. — Stangl (K.), *In memoriam Gustav Becking.* — Gerstenberg (W.), *Helmut Schultz.* — Abert (A. A.), *Schauspiel und Opernlibretto im italianischen Barock.* — Wagner (R.), *Wilhem Breitengraser und die Nürnberger Kirchen-und Schulmusik seiner Zeit.* — Kaspers (W.), *« Brumans est mors ».* — Noack (F.), *Wolfgang Carl Briegel als Liedkomponist.* — Fischer (K. von), *Eine Neubearbeitung von Leopold Mozart Violinschule aus dem Jahre 1804.* — Zingel (H. J.), *Die Einführung der Harfe in das romantische Orchester.* — Albrecht (H.), *Musikdrucke aus den Jahre 1576-1580 in Wilster (Holstein).* — Federhofer (H.), *Ein Beitrag zur Biographie von Giovanni Francesco Anerio.* — Hennings (J.), *Neues über Gabriel Voigtländer.* — Georgii (W.), *Eine sonderbare Sonate von W. A. Mozart.* — Clemen (Otto), *Kleine Beiträge zur Musikgeschichte der Reformationszeit.* — Schulz (H.), *Ein unbekanntes Schreiben G. Ph. Telemanns.* — Besseler (H.), *Zur « Ars Musica » des Johannes de Grocheo.* — Albrecht (H.), *Der IV. Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Basel.*

III (1950), n° 1 : Hickmann (H.), *Ein unbekanntes ägyptisches Saiteninstrument aus koptisches Zeit.* — Kahl (W.), *Ernst Bücken.* — Dürr (A.), *Ueber kantatenformen in den geistlichen Dichtungen Salomon Francks.* — Reich (A.), *Der vergessene Ton Frauenlobs.* — Lipphardt (W.), *Studien zum Rythmik der Antiphonen. I.* — Erdmann (H.), *Johann Virdanck und sein « Geistliches Konzert.* — Blankenburg (W.), *Der Titel und das Titelbild von Johann Heinrich Buttstedts Schrift « ut - mi - sol - re - fa - la - tota Musica et Harmonia aeterna oder Neueröffnetes altes, wahres, einziges und ewiges Fundamentum musices »* (1717). — Hennings (J.), *Adolf Karl Kuntzen und seine Lieder « Zum unschuldigen Zeitvertreib.* — Hammann (F.), *Dokumente zur Musikpflege in Schweidnis (Schlesien) um 1700.* — Schmieder (W.), Der *Weltkongress der Musikbibliotheken in Florenz (27. bis 30. Oktober 1949).*

N° 2 : Geering (A.), *Vom speziellen Beitrag der Schweiz zur allgemeinen Musikforschung.* — Fédorov (W.), *André Pirro* (1869-1943) *und Yvonne Rokseth* (1890-1948). — Hornburg (F.), *Phonographierte afrikanische Mehrstimmigkeit.* — Eggebrecht (H. H.), *Die Matthäus-Passion von Melchior Vulpius* (1613).

— **Zeitschrift für Ethnologie**. Berlin. T. 75 (1950) : Dittmer (Fr.), *Zur Enstehung der Kern-Spaltflöte.*

AMÉRIQUE LATINE. — **Boletín latino-americano de Música**.

Ces deux gros volumes in-4° de plus de 600 p. chacun avec de nombreux exemples musicaux et une foule de planches et d'illustrations mériteraient des analyses détaillées que la place dont nous disposons ne nous permet malheureusement pas de leur consacrer. Ils font partie des publications de l'*Institut Interaméricain de Musicologie*, dirigé par M. Curt Lange et dont le siège est Montevideo.

Tome V. — Montevideo, octobre 1941 : Lange (C.), *Suma de las relaciones interamericanas en el campo de la música.* — Bartholomew (M.), *Música para todos.* — Thuman (J. H.), *El empresariato de música.* — Copland (A.), *Reflexiones sobre Hollywood.* — Allen (W. D.), *Organizaciones musicales profesionales.* — Kinkeldey (O.), *La musicologia en los Estados Unidos.* — Zanzig (A. D.), *La música en el programa de recreación.* — Van de Wall (W.), *La educación musical en la Universidad de Kentucky.* — Mason (D. G.), *El dilema de la música estadounidense.* — Pisk (P. A.), *El curso educacional del músico de profesión.* — Martin (J.), *La danza de cámara y el ballet.* — Frankenstein (A.), *Periodismo Musical.* — Cowell (H.), *La musica entre los pueblos primitivos*, et : *La creación musical en los Estados Unidos.* — Dykema (P. W.), *Resultados de la educación musical en las escuelas.* — Tremaine (C. M.), *La semana nacional de música.* — Barbour (Ph. I.), *La difusión de la música de las Américas por medio de la radio de onde corta.* — Herscovits (M. J.), *El estudio de la música negra.* — Rhodes (W.), *La Opera en los Estados Unidos.* — Moor A. Pr.), *Bibliotecas de música en los Estados Unidos.* — Wiebe (G. D.), *El radio en el ambiente musical de las Escuelas Públicas.* — Finney (Th. M.), *La música coral.* — Halpert (H.), *La ténica para la grabación de canciones folklóricas.* — Welch (R. D.), *La musica en Universidádes y Colégios.* —

YOUNG (R.), *La manufactura de instrumentos musicales.* — SPELL (L. M.), *Los primeros libros de música impresos en América*, et : *Las canciones populares hispano-americanas en los Estados Unidos.* — MOORE (E. V.), *El programa de música de la Work Projects Administration.* — TAYLOR (D.), *Música en el aire.* — BOGGS (R. S.), *La recolección de la música folklórica en el Nuevo Mundo.* — ALTSHULER (I. M.) et SHEBESTA (B.), *La música como auxiliar en el tratamiento del enfermo mental.* — SEEGER (C.), *La música en los Estados Unidos.* — BUYS (P.), *Breve historia de las bandas.* — ROTHE (Fr. F.), *20 años de música estadounidense* (1920-1940). — SMITH (R.), La *balada tradicional.* — PARKMAN (I.), *La música en la hospitalización psiquiátrica.* — WATERS (Ed. N.), *Panorama de las publicationes musicales* (1900-1941). — LA PRADE (E.), *Problemas técnicos de la música en la radiodifusión.* — SMITH (C. E.), *El fondo del primitivo jazz.* — RUSSEL (W.), *Aspectos técnicos del jazz.* — MARGULIS (M.), *El estudo actual del jazz y swing.* — JACKSON (G. P.), *La notation Buckwheat.* — DENSMORE (Fr.), *La música de los indios norteamericanos.* — BARRY (Ph.), *La música del pueblo estadounidense.* — TUTHILL (B. C.), *La música de cámara en los Estados Unidos.* — HERZOG (G.), *Investigación sobre la música primitiva en los Estados Unidos.* — PERLE (G.), *El sistema modal de los doce tonos.* — CASTAÑEDA (D.), *La música y la revolución mexicand.* — SOLORZANO (A.) et GUERRERO (R. G.), *La Danza de los Concheros de la Gran Tenochtitlán.* — GUERRERO (R. G.), *Consideraciones sobre la música Tarasca.* — MENDOZA (V. T.), *La Canción de Mayo en México*, et : *El album de 24 canciones y jarabes mexicanos.* — MAYER-SERRA (O), *Silvestre Revueltas y el nacionalismo musical en México.* — WILKES (J. T.), *De algunos aspectos y particularidades rítmicas del cancionero musical popular argentino.* — MORILLO (R. G.), *Manuel de Falla y la Fantasía Baetica.* — ISAMITT (C.), *La danza entre los araucanos.* — MUÑOZ DE QUEVEDO (M.), *Alejandro García Caturla.* — LANGE (Fr. C.), *La educación musical infantil en el Uruguay.*

Tome VI (consacré au Brésil). — Rio de Janeiro, avril 1946 : LANGE (C.), *A manera de Prólogo.* — ANDRADE (M. de), *As danças dramáticas do Brasil.* — HERSKOVITS (M. J.), *Tambores no culto afrobrasileiro.* — SINZIG (P.), *A primeira edição da « Arte de Canto Chão » de P. Thalesio.* — SANTOS (S. A. dos), *Memorial de um ex-aluno de Conservatório.* — FERREIRA (A.), *O Maracatú.* — SPRAGUE (S. C.), *Relações musicais entre o Brasil e os Estados Unidos.* — SOUZA LIMA (J.), *Impressões sobre a música pianistica de Villa-Lobos.* — OLIVEIRA (V. de), *O frêvo e o passo, de Pernambuco.* — BELFORT DE MATTO (D.), *O cateretê.* — GRASSI FAGUNDES (H.), *Novas bases para o aprendizado musical infantil.* — MELLO CARVALHO (I. DA SILVA), *O Fado, um problema de aculturação luso-brasileiro.* — ESTREAL (A.), *Música de Câmara no Brasil.* — LORENZO FERNANDEZ (O.), *A contribuição harmônica de Villa-Lobos para a música brasileira.* — SINZIG (P.), *O Pontifical de Santa Cruz, Coimbra.* — ITEBERÊ (Br.). *Ernesto Nazareth na música brasileira.* — BRAUNWIESER (M.), *Cegos pedintes cantadores do Nordeste.* — BEVILACQUA (O.), *Música sacra de alguns antores brasileiros.* — ALVARENGA (O.), *A influência negra na música brasileira.* — LANGE (Fr. C.), *La música en Minas Gerais.* — VILLA-LOBOS (H.), *Educação Musical*, et : *O. Lorenzo Fernandez.* — SÁ PEREIRA (A.), *A cultura geral do músico.* — BRAUNWIESER (M.), *O Cabaçal.*

ANGLETERRE. — **The Consort**. Farham (Surrey), edited by Dorothy Swainson and published by the Dolmetsch foundation.

N° 6 (october 1949) : DOLMETSCH (M.), *The history of the viol.* — SWAINSON (D.), *Phrasing and articulation.* — SKEAPING (K.), *The ancient bow in modern use. Harpsichord touch. Quotations from 18 th. century writers. D.* SCARLATTI's *preface to his harpsichord pieces.* — JARECKI (T.), *The Polish element in Chopin's music.*

— **Galpin (The) society journal**. Cambridge, ed. R. T. Dart.

II (march 1949) : CARSE (A.), *The " Adam Carse " collection of wind instruments.* — HALFPENNY (E.), The English 2-and 3 - *keyed hautboy.* — *An eighteenth-century directory of London musicians* [repr. from a copy of Mortimer's *London universal directory*, 1763]. — DENIS (V.), *Musical instruments in fifteenth-century Netherlands and Italian art.* — PRYNNE (M.), *An unrecorded luth by Hans Frei.*

III (march 1950) : CHATWIN (R. B.), *Handel and the clarinet.* — GILL (D.), *The lute and Musick's monument.* — HUBBARD (F.), *Two early English harpsichords.* — BAINES (A.), *Fifteenth-century instruments in Tinctoris's* De inventione et usu musicae. — DONINGTON (R.), *James Talbot's manuscript.*

— **Journal of the International folk music council.** London.

Vol. II, 1950 : *Editorial : some reflections on the Venice festival and Congress.* — KORIAN (T.), *The Venice festival some impressions of a visitor.* — ALFORD (V.), *Dances and music at the international folk music congress and festival.* — Proceedings of the congress : KENNEDY (D.), *England's ritual dances.* — SAYGUN (A. A.), *Des danses d'Anatolie et de leur caractère ritual.* — GALANTI (B. M.), *Forms and aspects of the* ballo tondo sardo. — GERSON-KIWI (E.), *Wedding dances and songs of the Jews of Bokhara.* — TOSCHI (P.), *A question about the tarentella.* — PIERSANTELLI (G.), Lanternetto *and* trallalero *in the genoese popular tradition.* — PEPPER (H.), *Les problèmes généraux de la musique populaire en Afrique noire.* — LANGEVIN (V.), *Le style de la danse populaire en France.* — MICHAELIDES (S.), *Regional committees for the comparative study of folk music.* — MILLIGAN (J.), *Scottish country dancing.* — COMMENDA (H.), Innviertler landla *dance.* — O'SULLIVAN (D.), *Irish dances and songs.* — NOTOHADINEGRO (Sugeng), *Some particulars of Indonesian dancing.* — GEERING (A.), *Quelques problèmes touchant la chanson populaire en Suisse.* — TORREFRANCA (F.), *The canzoni di alettali matrice of the court dances and of the filastrocca during the fifteenth century and earlier.* — BAKÉ (A.), *Some hobby-horses in South-India.* — BRASSARD (F.), *Chansons d'accompagnement.* — RAZZI (G.), *Folk music and Italian broadcasting.* — CLOSSON (E.), *La chanson populaire en Belgique.*

— **Journal of the Royal anthropological institute**. Londres.

Vol. 77 (1947) : KIRBY (P. K.), *The Trumpets of Tut-Ankh-Amon and their successors.*

— **Man**. Londres. Vol. 50 (1950) : Fagg (W.). *A Yornba xylophone of unusual type.*

— **Music and letters**. London, ed. Eric Blom.

Vol. XXX (1949), nº 4 : Walker (F.), *Two centuries of Pergolesi forgeries and misattributions.* — Cudworth (C. L.), *Notes on the instrumental works attributed to Pergolesi.* — Dale (K.), *Ethel Smyth's prentice work.* — Antcliffe (H.), *What music means to the Romans.* — Emery (W.), *Bach's symbolic language.* — Halfpenny (E.), *A seventeenth-century tutor for the hautbois.* — Cuming (G.), *Haydn : where to begin.* — Dean (W.), *Music — and letters. An impertinent enquiry.*

Vol. XXXI (1950), nº 1 : Arnold (D. M.), *Thomas Weelkes and the madrigal.* — Jean-Aubry (G.), *Gustave Flaubert and music.* — Thyne (S.), *Bartók 's « Improvisations ».* — Francis (J.), *What Bach wrote for the flute, and why.* — Cherniavsky (D.), *Sibelius' tempo corrections.*

Nº 2 : Brown (M. J. E.), *Schubert's un finished symphony in D.* — Rubbra (E.), *Julius Harrison's mass.* — Capell (R.), *Feruccio Bonavia : 1877-1950.* — King (A. H.), *Alfred Loewenberg* : 1902-1949. — Hill (Sir Q.), *Music by the stream.* — Scott (M. M.), *Haydn and folksong.* — Smith (W. C.), *Handeliana.* — Kirby (P. R.), *Washington Irving, Barham Livius and Weber.* — Tertis (Lionel), The string quartett.

Nº 3 : Finlay (I. F.), *Bach's secular cantata texts.* — Benjamin (A.), *A student in Kensington.* — Murrill (H.), *Walton's violin sonata.* — Berkeley (L.), *Britten's Spring symphony.* — Redlich (H. F.), *The new Haydn edition.* — Cuming (G.), *The text of « Messiah ».* — Mackerness (E. D.), *Fovargue and Jackson.* — Webster (J. H. D.), *Golden-mean form in music.* — Hill (sir Q.), The Wild cherry.

— **Music (The) review**. Cambridge, ed. G. Sharp.

Vol. X (1949) nº 4 : Barna (I.), *The development of a Mozart melody.* — Godefroy (V.), *Un ballo in Massachusets.* — Klein (J. W.), *Verdi's attittude to his contemporaries.* — Hawthorne (R.), *The fugal technique of Béla Bartok.* — Meyerstein (E. H. W.), *Richard Strauss.* — Keller (H.), *Kyle Greenbaum and the psychology of the modern artist.*

Vol. XI (1950) nº 1 : Dickinson (A. E. F.), *Music at the University.* — Ingersley-Jensen (P.), *An unknown Rossini overture.* — Wellesz (E.), *Richard Strauss (1864-1949).* — Bonavia (F.), *Fiddlesticks.*

Nº 2 : Perle (6), *The chansons of Antoine Busnois.* — Selbiger (L.), *Bach on the piano.* — Lloyd (L. S.), *British standard musical pitch.* — Clapham (J.), *Arnold Cooke's symphony.* — Boult (A. C.), *Nikisch and method in rehearsal.* — Carl (J.), *Principles of opera design.* — Sharp (G.), *Some problems of music criticism.*

Nº 3 : Emery (W.), *A neglected Bach manuscript.* — Mackerness (E. D.), *Bach's F major violin sonata.* — Rutz (H.), *Joseph Haydn in our time.* — Hymanson (W.), *Schönberg's string trio (1946).* — Bennett (V.), *Referring to Schopenhauer.* — Coton (A. V.), *What's the use of critics ?*

— **Proceedings of the Royal musical association**. London, Ed. Miss Marion M. Scott.

Session LXXV, 1948-49 : Douglas (A.), *Electronic music*. — Merrick (F.), *Prokofiev's piano sonatas*. — Halfpenny (E.), *The tonality of woodwind instruments*. — Hunt (E.), *The recorder and its music*. — Young (P.), *A study in Handelian thought*. — Abraham (G.), *Modern research on Schumann*.

ARGENTINE. — **Revista de Estudios musicales**. Mendoza, Argentine.

1949, nº 1 : Lange (Fr. C.), *A manera de prólogo*. — Trenti Rocamora (J. L.), *La musica en el teatro porteno anterior à 1810*. — Wilkes (J. T.), *La música vernácula y el estado*. — Holzmann (R.), *Aporte para la emancipatión de la música peruana*. — Campos (R. M.), *La música popular de México*. — Bravo (A. Gr.), *Clasificatión de los sicus aimaras* (= flûtes de Pan). — Isamitt (C.), *Machiluwn, una danza araucana*. — Dornheim (Al.) *Música novelesca y novela musical*. — Franze (J.), *Ricardo Strauss y Mozart*. — Fuentes (J. B.), *Fundamento cientifico de la armonia*. — Thomas (J. M.), *Capella classica, nueva y vieja técnica coral*. — Liste des programmes des conférences et concerts donnés par *El institudo Superior de Artes e Investigaciones Musicales* (1940 à 1949). — En outre, ce numéro comprend un supplément musical contenant quatre œuvres instrumentales et quatre œuvres vocales modernes.

BELGIQUE. — **Revue belge de musicologie**. Bruxelles. Réd. S. Clercx-Lejeune, R. Lenaerts.

Vol. III (1949). Nº 3 : Lenaerts (R.), *Nederlandse polyphonische liederen in de Bibliothek van El Escorial*. — Lesure (F.), *Chambonnières, organisateur de concerts* (1641). — Corbet (A.), *Dr. Ch. Burney's reis doorheen de Oostenrisjske Nederlanden* (*1772*) I. — Van der Linden (A.), *Lettres de G. Leken à O. Maus* (1892-1893).

Nº 4 : Van der Linden (A.), *Les 75 ans de Ch. van den Borren*. — Federhofer (H.), *Lambert de Sayve an der Grazer Hofkapelle*. — Saint-Foix (G. de), *Le problème de la fantaisie en ut mineur de Mozart* (*K. V.* 396). — Corbet (A.), *Dr. Ch. Burney's reis doorheen de Oostenrijske Nederlanden* (*1772*). II. — Van der Linden (A.), *Les manuels scolaires d'histoire de Belgique et l'histoire de la musique*.

Vol. IV. Nº 1-2 : Paduart (A.), *De la hauteur des sons utilisés en musique*. — Becherini (B.), *Autori minori nel Codice fiorentino Magl. XIX*, 176. — Corbet (A.), *Dr. Ch. Burney's reis doorhen de Oostenrijkse Nederlanden* (1772), Slot. — Bautier-Regnier (A. M.), *Jacques de Wert* (1535-1595).

Nº 3 : Van der Linden (A.), *La fondation de la Section d'art de la Maison du Peuple à Bruxelles*. — Schroeder (A. E.), *De betekenis van Mozart's zoon Wolfgang Amadeas aan de hand van zijn reisdazboek* (1819-1821). — Clercx (S.), *A propos d'un grand livre. Le « Vivaldi » de M. Pincherle*.

CANADA. — **Archives (Les) du folklore**. Publications de l'Université de Laval.

Vol. 3 (1948) : BRASSARD (F.), *D'où viens-tu, bergère ? Nouvelle version d'un noël ancien.* — BARBEAU (M.), Le roi boit.

Vol. 4 (1949) : DOYON (M.), *La chanson du capitaine Bernard.* — LACOURCIÈRE (L.), *Chansons de travestis.* — LACOURCIÈRE (L.), *Il est pourtant temps.* — LACOURCIÈRE (A.), *Will you marry me ?* — BÉCLARD D'HARCOURT (M.), *Analyse des versions musicales canadiennes des* Trois beaux canards. — BARBEAU (M.), *La blanche biche.*

ETATS-UNIS D'AMÉRIQUE. — **Musical (The) quarterly**. Ed., P. H. Lang.

1949, vol. XXXV, nº 4 : STERNFELD (F. W.), *The musical springs of Goethe's poetry.* — MAC ARDLE (D. W.), *The family van Beethoven.* — BARZUN (J.), *The mind of the young Berlioz.* — PLAMENAC (D.), *New light on the last years of Carl Philipp Emanuel Bach.* — FRANCK (W.), *Musicology and its founder, Johann Nicolaus Forkel* (1749-1818).

1950, vol. XXXVI, nᵇ 1 : *The Artistic testament of Richard Strauss (translated and with an introduction by Alfred Mann).* — BOYDEN (D. D.), *The violin and its technique in the 18 th century.* — GOLDMAN (R. F.), *The music of Wallingford Riegger.* — SACHS (C.), *Chromatic trumpets in the Renaissance.* — STEVENSON (R.), *The rivals, Hawkins, Burney and Boswell.*

Nº 2 : NEWMAN (W. S.), *Arthur Shepherd.* — SHANET (H.), *Why did J. S. Bach transpose his arrangements ?* — GOMBOSI (O), *Machaut's* Messe Notre-Dame. — DRINKER (H. S.), *On translating vocal texts.* — KING (A. H.), *The melodic sources and affinities of* Die Zauberflöte.

Nº 3 : MENDEL (A.), *On the keyboard accompaniments to Bach's Leipzig Church music.* — GEIRINGER (K.), *Artistic interrelations of the Bachs.* — CURTISS (M.), *Unpublished letters by Georges Bizet.* — LENAERTS (R. B.), *The 16th century parody mass in the Netherlands.* — SCHRADE (L.), *Monteverdi's* Il ritorno d'Ulisse.

Nº 4 : MENDEL (A.), *More for* The Bach reader. — MAURER (M.), *The Professor of music » in Colonial America.* — FUX (J. J.), *The study of the fugue : A dialogue. I* (Translated and edited with an introductory note by Alfred Mann.) — FRANCO (J.), *The count of St. Germain.* — RUBSAMEN (W. H.), *The ballad burlesques and extravaganzas.* — SILBERT (D.), *Ambiguity in the string quartets of Joseph Haydn.*

— **Notes.** (Music library association). Washington. Ed. : Richard S. Hill.

Second series. Vol. VI (1948-49), nº 4 : LANDON (H. C. R.), *New complete Haydn edition.* — BUKOFZER (M. F.), *The fourth international Congress of musicology.* — RUBSAMEN (W. H.), *Music research in Italian libraries, an anecdotal account of obstacles and discoveries, second installment.* — WATERMAN (R. A.), LICHTENWANGER (W.), HERMANN (V. H.), POLEMAN (H. I.), HOBBS (C.), *Bibliography of Asiatic musics, 8 th installment.*

Vol. VII (1949-50), nº 1 : SHAW (A.), *The vocabulary of Tin-Pan Alley explained.* — GRADENWITZ (P.), *The Stamitz family ; some errors, omis-*

sions and falsifications corrected. — WATERMAN (A.), LICHTENWANGER (W.), etc., *Bibliography of Asiatic musics, 9 th installment.*

N° 2 : WATERS (E. N.), *The music collection of the Heineman Foundation.* — LOESSER (A.), *My brother Frank.* — WATANABE (R.), *Howard Hanson's autographs in the Sibley music library.* — WATERMAN (R. A.), LICHTENWANGER (W.), etc., *Bibliography of Asiatic musics. 10 th installment.*

N° 3 : WALKER (E.), MILLER (P. L.), LEE (M.), *Recording symposium.* — CAMPBELL (F.), EPPINK (A.), FREDRICKS (J.), *Music magazines in the English language, addendum.* — R. S. H., *A mistempered Bach manuscript.* — WATERMAN (R. A.), LICHTENWANGER (W.), etc., *Bibliography of Asiatic musics, 11 th installment.*

N° 4 : LAUFER (R.), *Second World Congress of music libraries.* — MOTT (M. M.), *A bibliography of song sheets : Sports and recreations in American popular songs, part II : Baseball, foot-ball, outdoor swimming.* — LEE (M.), MILLER (P. H.), BROWN (K.), WIESNER (J. B.), DARRELL (R. D.), *Recording symposium.* II. — WATERMAN (R. A.), LICHTENWANGER (W.), etc., *Bibliography of Asiatic musics, 12 th installment.*

— **Journal of American folklore**. Lancaster. T. 62 (1949), n° 244 : WORK (J. W.), *Changing patterns in negro folk-song.*

HOLLANDE. — **Tijdschrift voor muziekwetenschap**. Amsterdam, Dir. A. Smijers.

Deel XVII, tweede stuk : REESER (E.), *Johann Gottfried Eckard (1735-1809).* — BRUYN (P. J. de), *Ghisilinus Danckerts.* — BOL (J. H. D.), *Sweelinckiana.*

HONGRIE. — **Folia ethnographica**. Budapest. Vol. I (1949), n°s 2/4 : BODROGI (T.), *Yabim drums in the Biró collection.*

ITALIE. — **Musica disciplina**. Rome, ed. A. Carapetyan.

Vol. III, n° 1 : MOSER (H. J.), *Lutheran composers in the Hapsburg empire, 1525-1732.* — SMITS VAN WAESBERGHE (J.), *Some music treatises and their interrelation. A school of Liège c. 1050-1200 ? I.* — LESURE (F.), *Pierre Attaingnant, notes et documents.*

N° 2-3-4 : HANDSCHIN (J.), *The Summer canon and its background.* I. — SMITS VAN WAESBERGHE (J.), *Some music treatises and their interrelation. II.* — PIROTTA (N.) et LI GOTTI (E.), *Il codice di Luca.* Part I : *Descrizione inventario* (N. PIROTTA). — APEL (W.), *The early development of the organ ricercar.* — WALKER (D. P.) et LESURE (F.), *Claude Le Jeune and* Musique mesurée. — MIES (O. H.), *Elizabethan music prints in an East Prussian Castle.*

Vol. IV, n° 1 : HANDSCHIN (J.), *The « Timaeus » scale.* — GOMBOSI (O.), *Gothic form. A marginal note.* — AVENARY-LOEWENSTEIN (H.), *The mixture principle in the mediaeval organ. An early evidence.* — MIES (O. H.), *Dowland's Lachrymae tune.* — BRIDGMAN (N.), *L'établissement d'un catalogue par incipits musicaux.* — FERRARA (M.), *Da « Dabudà » strumento*

musicale a « Dàbuda » Millentatore. — CARAPETYAN (A.), *A fourteenth century Florentine treatise in the vernacular.*

— **Rivista musicale italiana**. Milano, Dir. G. Bocca.

Vol. LII (1950) nᵇ 1 : POLICASTRO (G.), *La Capella musicale del Duomo e l'oratorio sacro in Catania nel' 600.* — GHISLANZONI (A.), *La genesi storica della fuga.* — MOOSER (R. A.), *Violonistes-compositeurs italiens en Russie au XVIIIe siècle.* — NAVONE (M.), *Per una « melodica » quale disciplina totale della melodia, e base alla attività critica dell'esecutore.*

Nº 2 : POLICASTRO (G.), *Musica ecclesiastica in Catania sotto i Benedettini.* — ALLORTO (R.), *S. Arteaga e « Le rivoluzioni del teatro musicale italiano ».* — PUCCIANTI (A.), *Di un opuscolo contenente la descrizione dell'organo di Azzolino della Ciaja nlla chiesa dei cavalieri in Pisa.* — GALLI BUONERBA (M.), *Note alle ballate di Chopin.* — PASQUALINI-BRINER, *Nota circa gli effetti dell'assorbimento ambiantale sul suono dei violoni antichi e moderni.*

Nº 3 : GHISLANZONI (A.), *La genesi storica della fuga.* — LUALDI (A.), *Orazio Vecchi.* — RONCAGLIA (G.), *Rileggendo il « Macbeth » di Bloch.* — CAVALLINI (E.), *Dodecafonia e pluricromatismo.*

SUISSE. — **Acta musicologica**. Bulletin de la société internationale de musicologie. Copenhague et Bâle. Red : K. Jeppesen.

Vol. XX (1948) : WERNER (E.), *The oldest sources of octave and octoechos.* — NEF (W.), *Der sogenannte Berner Orgeltraktat.* — FEDERHOFER (H.), *Eine neue Quelle zur Organumpraxis des späten Mittelalters.* — BESSELER (H.), *Dufay Schöpfer des Faux bourdons.* — GHISI (F.), *An early seventeenth century ms. with unpublished Italian monodic music by Peri, Giulio Romano and Marco da Gagliano.*

Vol. XXI (1949) : BUKOFZER (M. F.), *The fourth Congress of the International musicological society.* — NEF (W.), *Der sogenannte Berner Orgeltraktat (Schluss).* — CHAILLEY (J.), *Un document nouveau sur la danse ecclésiastique.* — MENDEL (A.), *Devices for transposition in the organ before 1600.* — LUNELLI (R.), *Contributi trentini alle relazioni musicali fra l'Italia e la Germania nel Rinascimento.*

— **Anthropos**. Fribourg. Vol. 45 (1950) : ESTSEICHER (Z.), *Die Musik der Eskimos.*

— **Schweizerische Musikzeitung**. Revue musicale suisse. Organe officiel de l'Association des musiciens suisses (AMS) et de la SUISA, société suisse des auteurs et éditeurs. Zürich. Red. Willi Schuh.

1949, nº 10 : SCHUH (W.), *In memoriam Richard Strauss.* — STRAWINSKY (T.), *Le Message d'Igor Stravinsky.* — WOLFF (E.), *Tonpsychologie und Musik.* — BERTSCHINGER (W.), *Klavier-werke von Walter Lang.*

Nº 11 : APPIA (E.), *Esthétique des agréments dans la musique française classique.* — OBOUSSIER (R.), *Das Zentralarchiv Schweizerischer Tonkunst in Zürich.* — WOLFF (E.), *Tonpsychologie in Musik* (Schluss). — KLEFISCH (W.), *Georges Bizet. Eine Richtigstellung.*

N° 12 : Kulenkampff (G.), *Bachs Chaconne für Violine allein.* — Jacques-Dalcroze (E.), *Observations et réflexions d'un vieux musicien.* — Briner (A.), *Musikreise in den U, S. A.*

1950, n° 1 : Truslit (A.), *Musik und Bewegung.* — Tappolet (W.), *Le château du duc de Barbe-Bleue de Bela Bartok.* — Keller (H.), *Benjamin Brittens « Beggar's Opera.* — Meyer (K. A.), *Ein Problem in « Tristan und Isolde ».* — Staub-Schlaeffer (G.), *Neue Glossen zu Bruckners 8. Sinfonie.* — Reinhard (E.), *Louis Spohr in der Schweiz.*

N° 2 : Streuli (A.), *Quelques aspects actuels du droit d'auteur et de sa sauvegarde.* — Orel (A.), *Der ursprünglische Schluss des 1. satzes in Beethovens VIII. Sinfonie.* — Ermatinger (E.), *Busoni-und wir.* — Meylan (P.), *Une initiative pour une meilleure coordination des bibliothèques musicales suisses.*

N° 3 : Reck (A.), *Konstruktive Dichte in Hindemiths Mathis-sinfonie.* — Kolneder (W.), *Hindemiths Streichquartet V in Es.* — Gaillard (P. A.), *Petite étude comparée du « note contre note » de Loys Bourgeois* (1547) *et du Psautier de Jacqui* (*Goudimel 1565*). — Rutz (H.), *Zur neuen Haydn-Gesamtausgabe.*

N° 4 : Burnier (L.), *De l'évolution musicale du Moyen Age à nos jours.* — Müller (S. F.), *Gœthes Beziehungen zur Musik.* — Hürlimann (B.), *Eine Kinderoper von Benjamin Britten.*

N° 5 : Offizielles Programm und Textheft zum Jubiläumsfest des Schweizerischen Tonkünstlervereins 2. bis 5. Juni 1950 in Zürich.

N° 6 : Appia (G.), *Les Sonates à violon seul et basse continue de Jean-Marie Leclair l'ainé, 1697-1764.* — Krenek (E.), *Kurzer Rechenschafts bericht.* — Schuh (W.), *Die vier letzten Lieder von Richard Strauss.*

N° 7 : Bieri (G.), *Die Tonfolge B-A-C-H bei Johann Sebastian Bach* (I). — Gagnebin (H.), *Les Chorals d'orgue de J. S. Bach.* — Hitschler (K.), *Etude astrologique de J. S. Bach.* — Sacher (P.), *Tätigkeit und Aufgaben des Schweizerischen Tonkunstlervereins.* — Martin (F.), *L'expérience créatrice.*

N° 8-9 : Hartmann (R.), *Letzter Besuch bei Richard Strauss.* — Schuh (W.), *Unvollendete Spätwerke von Richard Strauss.* — Trenner (F.), *Richard Strauss und die « Wilde Gung'l.* — Reich (W.), *Enststehung von « intermezzo »* [R. Strauss.].

N° 10 : Tappolet (W.), *Emile Jaques-Dalcroze.* — Jaques-Dalcroze (E.), *Mesures inégales et temps égaux.* — Veress (S.), *Einführung in die Streichquartette von Béla Bartók.* — Bieri (G.), *Die Tonfolge B-A-C-H bei Johann Sebastian Bach* (Schluss).

N° 11 : Refardt (E.), *Gustav Arnold.* — Bader (R.), *La carrière d'Henri Gagnebin.* — Sutermeister (H.), *Ueber « Musiktherapie ».*

U. R. S. S. — **Sovetskaja Muzyka**. Organ Sojuza sovetskix kompositorov SSSR i Komiteta po delam iskusstv pri Sovete Ministrov SSSR *(Musique soviétique. Organe de l'Union des compositeurs soviétiques et du Comité des arts près le Conseil des Ministres de l'U. R. S. S.).*

1949, nº 1 : Vladimir Il'ic Lenin. — Alschwang (A.), Zuckermann (V.), Ljubimye muzykal'nye proizvedenija V. I. Lenina (*Les œuvres musicales préférées de V. I. Lénin*). — Xrennikov (T.), Tvorcestvo kompositorov i muzykovedov posle Postanovlenija C. K. VKP (b) ob opere « Velikaja druzba » (*L'œuvre des compositeurs et des musicologues après la Décision du Comité Central du Parti communiste concernant l'opéra « La Grande amitié »*). — Vystuplenija na [Vtorom] Plenume [Pravlenija Sojuza sovestskix kompositorov] (*Discussions lors de la 2e réunion du Conseil de l'Union des compositeurs soviétiques*). — Asaf'ev (B.), Russki j narod, russkie ljudi (*Le peuple russe et les gens russes)*. — Danilevic (L.), « Sovremenni cestvo » — oplot formalisma (*Le « modernisme » — bastion du formalisme)*. — K 125-letiju so dnja rozdenija V. V. Stasova (*Pour le 125e ann. de la naissance de V. V. Stasov)* : Keldys (J.), V. V. Stasov — plamennyj tribun russkogo isskustva (*V. V. Stasov, tribun enthousiaste de l'art russe)* ; Stasova (E. D.), Vospominanija o V. V. Stasove (*Souvenirs sur V. V. Stasov*) ; Pis'ma V. V. Stasova k A. N. Molas (*Lettres de V. V. Stasov à A. N. Molas)*. — Vasilenko (S.), Moi vospominanija o dirizerax (*Mes souvenirs sur les chefs d'orchestre*).

1949, nº 2 : Xrennikov (T.), O neterpimom otstavanii muzykal'noj kritiki i muzykovedenija (*Sur le retard intolérable de la critique musicale et de la musicologie*). — Vystuplenija na otkrytom partijnom sobranii v Sojuze sovetskix kompositorov SSSR, posvjascennom obsuzdeniju zadac muzykal'noj kritiki i nauki (*Discussions lors d'une réunion politique publique de l'Union des compositeurs soviétiques concernant les problèmes de la critique musicale et de la science)*. — Apostolov (P.), Novikov (A.), Zadaci Komissii voennoj muzyki Sojuza sovetskix kompositorov SSSR (*Les tâches de la Commission pour la musique militaire auprès de l'Union des compositeurs soviétiques*). — Malinin (A.), O bol'sevistskoj kritike i vospitanii muzykal'nix kadrov (*La critique bolchéviste et l'éducation des cadres musicaux)*. — Bernandt (G.), Pamjati B. V. Asaf'eva (*En souvenir de B. V. Asaf'ev)*. — Asaf'ev (B. V.), Kompositor — imja emu narod (*Le compositeur qui s'appelle le peuple)*. — Smirnov (M.), Tvorcestvo Murataly Kurenkeeva (1860-1949) (*L'œuvre de Mouratala Kourenkéev*).

1949, nº 3 : Koval' (M.), Za bol'sevitskuju partijnost v sovetskom muzykovedenii (*Pour une conscience bolchéviste dans la musicologie soviétique*). — Obscee sobranie v Leningradskom Sojuze sovetskix kompositorov, posvjascennoe obsuzdeniju zadac muzykal'noj kritiki i nauki (*Séance plénière de l'Union des compositeurs soviétiques de Léningrad consacrée à la discussion des problèmes de la critique musicale et de la science)*. — Nisnevic (I.), Kompository BSSR za 30 let (*Les compositeurs de la Bélarussie depuis 30 ans*). — Xoxlovkina (A.), Puti razvitija sovetskoj oratorii i kantaty (*L'évolution de la cantate et de l'oratorio soviétiques)*. — Karaev (Kara), « Simfoniceskie mugamy » Fikreta Amirova (*Les Mougames symphoniques de Fikret Amirov)*. — Grigor'ev (A.), Bedrzix Smetana. (*Pour le 125e ann. de sa naissance)*. — Gnesin (M.), O russkom simfonizme (Epiceskij simfonizm i epiceskaja muzykal'nosceniceskaja dramaturgija) (*A propos du symphonisme russe. Le sympho-*

nisme épique et la dramaturgie musico-scénique). 2e étude. — Jagolim (B.), E. A. Lavrovskaja *(Pour le 30e ann. de sa mort)*.

1949, n° 4 : Solodovnikov (A.), Kompositor i teatr (Neskol'ko slovo planax Bol'sogo teatra) *(Le compositeur et le théâtre. Quelques mots sur les projets du Grand Théâtre de Moscou)*. — Kiselev (G.), L. N. Revuckij (*Pour le 60e ann. de sa naissance)*. — Saverdjan (A.), Aleksandr Arutjunjan i ego « Kantata o rodine » (*A. Aroutiounian et sa « Cantate de la patrie »*). — Vakarin (M.), Teatral'nye vospominanija *(Souvenirs de théâtre, fin du XIXe début du XXe siècles)*. — Lebedinskij (L.), « Don Karlos » na sovetskoj opernoj scene *(« Don Carlos » sur une scène d'opéra soviétique)*. — Culaki (M.), Vengerskie vpecatlenija (*Impressions hongroises*). — Barskij (S.), Zametki o sovremennom muzykal'nom tvorcestve v Germanii *(Notes sur la création musicale allemande contemporaine)*.

1949, n° 5 : Sostakovic (D.), Putevye zametki *(Notes de voyage)*. — Smelee obogascat' sovetskoe pesennoe tvorcestvo *(Pour enrichir d'une façon plus hardie le répertoire des chants soviétique)* : Apostolov (P.), Blize k sovetskoj sovremennosti *(Plus près de la réalité soviétique)* ; Dunaevskij (I.), Slovo kompositora-pesennika (*Un mot du compositeur-chansonnier*) ; Solov'ev-Sedoj (V.), Za tvorceskuju vzyskatel'nost' *(Pour une critique plus sévère chez le créateur)* ; Nest'ev (I.), O nerèsennyx zadacax *(Les problèmes non résolus)* ; Dolmatovskij (Evg.), « Pesnja pro nastojascee » *(La chanson de l'actualité)*. — Jarustovskij (B.), Literaturnye obrazy Puskina v opernyx libretto (« Boris Godunov » i 'Pikovaja Dama ») *(Les personnages de Pouchkin dans les livrets d'opéras. Boris Godounov et la Dame de pique)*. — Ceremuxin (M.), Prosloe i nastojanscee orkestrov russkix narodnyx instrumentov *(Le passé et le présent des orchestres d'instruments populaires russes)*. — Brjusova (N.), Osibki i derzanija fol'klorista (*Les errements et les témérités d'un folkloriste*). — Orlova (A.), Letopis'zizni i tvorcestva M. I. Glinki *(Chroniques de la vie et de l'œuvre de M. I. Glinka)*. — Ljapunova (A.), Novye rukopisi M. I. Glinki *(Les nouveaux manuscrits de M. I. Glinka)*. — Kann-Novikova (E.), Na rodine velikogo kompositora *(Au pays du grand compositeur)*. — Alschwang (A.), Devjataja simfonija Betxovena *(La 9^e^ symphonie de Beethoven)*. — Russkie muzykanty i kritiki o Sopene *(Les musiciens et critiques russes parlant de Chopin)*.

1949, n° 6 : Saporin (J.), Solnce russkoj muzyki *(Le soleil de la musique russe, Pouchkin)*. — Asaf'ev (B. V.), Puskin v russkoj muzyke *(Pouchkin dans la musique russe)*. — Glumov (A.), Narodnaja pesnja v zizni i tvorcestve A. S. Puskina *(La chanson populaire dans la vie et l'œuvre de A. S. Pouchkin)*. — Cernaja (E.), Kamenka *(lieu de pèlerinage pouchkinien)*. — Poljanovskij (G.), Novoe v muzykal'noj « puskiniane » *(Du nouveau dans le domaine des rapports de Pouchkin et de la musique)*. — Russkie kompository i kritiki o Puskine *(Les compositeurs et les critiques russes parlent de Pouchkin)*. — Kolotilova (A.), Severnaja pesnja i ee nositeli *(La chanson populaire du Nord et ses interprètes)*. — Popova (T.), M. Listopadov (1873-1949). — Curlionite (J.), Litovskaja narodnaja

pesnja *(La chanson populaire lithuanienne)*. — LEVASEVA (O.), A. N. Verstovskij (K 150-letiju so dnja rozdenija) *(Pour le 150e ann. de sa naissance)*. — FRIDENBERG (A.), Puskin i Verstovskij. — FERE (V.), Muzyka strany beskrajnix stepej *(La musique du Kasakstan)*.

TURQUIE. — **Musiki Mecmuasi** (Revue musicale). Istambul. — Chaque numéro contient la biographie et une œuvre d'un ancien musicien turc, ainsi qu'une leçon de théorie de l'ancienne musique turque, par la plume experte de Saddettin AREL. Il faut signaler en outre :

1948. — Nº 5, juillet : ULUDAG (S.), et AREL (S.), *Liste des modes turcs*. — Nº 7, septembre : AREL (S.), *Les modes dans la musique turque*. — Nº 8 : octobre : AREL (S.), *Les termes musicaux en turc*. — Nº 9, novembre : le Dr ULUDAG (S.), commence une série d'articles contenant des biographies de musiciens turcs (par ordre alphabétique). — KAYSERILIOGLOU (R.), *Accord* du *tanbour*.

1949. — Nº 12, février : (LA RÉDACTION), *La marche turque de Saint-Saëns*. — Nº 13, mars : AREL (S.), *Les Summériens et leur musique*. — Nº 15, mai : A partir de ce numéro commence un *Lexique de la musique turque* par Y. OZTUNA. — Nº 17, juillet : AREL (S.), *Le système musical turc*. — Dr EZGI (S.), *Méthode de tanbour*. — Nº 19, septembre : AREL (S.), *Le rôle de la musique dans la vie turque*.

1950. — Nº 23, janvier : UNGOR (E. R.), *Etude sur l'accord du Kanoun*.

— **Türk Musikisi Dergisi** (Revue de musique turque). Istambul. — Il serait trop long de signaler tous les articles intéressants de cette publication consacrée surtout à l'ancienne musique turque et au folklore. Dans tous les numéros on trouve une étude sur les *Oussouls* (rythmes) et sur les termes musicaux turcs, la biographie d'un musicien, des mélodies populaires ou d'art profane. On peut noter en outre :

Nº 10, août 1948 : UNVER (S.), *Le luth du savant turc Fârâbî*. — SABUNCU (A.), *La notation d'Hamparsum*.

Nº 11, septembre 1948 : UTCHOK (K.), *Le luth de Fârâbî, l'ancien et le nouveau luth*. — KARADÉNIZ (E.), *Sur la gamme turque*.

Nº 14, décembre 1948 : ULUTCHAY (C.), *Mecmua-i Saz-ü Söz* (Recueil du British Museum important pour l'histoire de la musique turque). — AKMER (I.), *Coup d'œil sur notre histoire musicale*.

— **Sanat vé Edébiyat** (Art et littérature). Ankara, nos 33 et 36, 23 août et 6 septembre 1947 : GAZIMIHAL (R.), *La musicologie chez nous*.

— **Fikirlér** (Les idées). Smyrne.

Nº 2, août 1947 : GAZIMIHAL (R.), *L'oratorio Yumus Emre à Paris*.

Nº 8, février 1948 : GAZIMIHAL (R.), *Les « Déys » de la Méditerranée et la danse des Zéybek*.

Nº 10, avril 1948 : GAZIMIHAL (R.), *Zéybek Mentéché*.

— **Türk Folklor Arastirmalari** *(Recherches de Folklore turc)*. Istambul. Nº 2, septembre 1949 : GAZIMIHAL (R.), *Derniers souvenirs du Kopouz*.

SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ

Séance du Vendredi 24 Novembre 1950.

La séance est ouverte à 16 h. 40, Maison Gaveau, salle des Quatuors, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : Mmes Bridgman, Chambert-Bréhier, de Chambure, Gastoué, de Lacour, Verdeil ; Mlles Aubert, Briquet, Corbin, Garros, Girardon, Reuter, Vernillat, Viollier ; MM. d'Alençon, Bonneville, Borrel, Brothier, Cellier, Chailley, Douël, Fortassier, Honegger, Van Horn, Loth, Masson, Meyer, Mirambel, Perrody, Pincherle, Raugel, Riquier, Sarlit, Schaeffner, Trembelland, Verchaly.

Excusés : Mme Lebeau, Mlle Babaïan ; MM. Prod'homme, Favre, de Saint-Foix.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

Les candidatures suivantes sont proposées et admises :

M. Pierre Fortassier, ancien élève de l'École Normale supérieure, agrégé des Lettres, présenté par MM. Masson et Pincherle.

M. Jacques Matter, présenté par Mlle Viollier et M. Pincherle.

Miss Joan Bickers, présentée par Mme Hassid et M. Pincherle.

M. Marc Honegger, présenté par MM. Masson et Pincherle.

La parole est donnée à Mlle Renée Viollier pour sa communication : *A propos des Sonates pour violon et des Sonates en Trio d'Elisabeth Jacquet de la Guerre et de Jean-François d'Andrieu.* Les sonates pour violon et clavecin d'Elisabeth Jacquet de la Guerre figurent en manuscrit dans un des recueils de la collection de Brossard. Elles dateraient, d'après Brossard lui-même, de 1695. Mlle Viollier étudie le style de ces sonates, et y relève, ainsi que dans les *Sonates en trio* du même auteur, de nombreux italianismes.

L'influence italienne, surtout celle de Corelli, est plus marquée encore dans les *Sonates en trio* de Jean-François d'Andrieu, qui datent de 1705. Ce sont presque toujours de véritables quatuors, la partie de violoncelle étant constamment indépendante de celle du clavecin. Elles sont presque toutes en quatre mouvements, aux dénominations agogiques : *Adagio* ou *Largo*, *Allegro*, etc. Au contraire, dans les sonates pour violon et B. C. que d'Andrieu a publiées en 1733, la majorité des mouvements portent des titres de danses : *Allemandes*, *Courantes*, etc...

Les sonates d'Elisabeth Jacquet de la Guerre et celles de Jean-François d'Andrieu sont de parfaits exemples de ce mélange des styles italien et français, qui donna chez nous tant de chefs-d'œuvres.

Cette communication est illustrée par d'importants fragments des sonates, remarquablement exécutés par des artistes du quintette « Les Nuits de Sceaux » : Denyse Gouarne et Marie-France Gaudu, Jacques Dejean et Jean Brizard. Le Président, au nom de nos collègues, les remercie, ainsi que Mlle Viollier.

La séance est levée à 18 h. 30.

N.-B. — Le compte-rendu de la séance de décembre paraîtra dans le 1er fascicule 1951.

NÉCROLOGIE

La Revue va être mise sous presse quand la nouvelle nous parvient du décès de notre regretté collègue Georges JACOB, l'organiste et compositeur bien connu.

Nous dirons dans notre prochain fascicule les éminents services dont la musique lui est redevable, mais le Conseil de la Société Française de Musicologie tient à exprimer, dès à présent, Madame Georges Jacob, sa respectueuse sympathie.

COMPTES DE L'ANNÉE 1949

a) Compte de la Société.

1° *Recettes.*		*Dépenses.*	
Cotisations encaissées.	56.829	Déficit au 1-1-1949..	34.010 20
Rembᵗ Annonces Bulletins.............	2.900	Frais Impressions Bulletins.............	234.299
Intérêts Banque.....	180	Prov. pour Factures à régler à Imprimerie Paillart...........	200.000
Subventions : 1947 : 100.000 1948 : 180.000 1949 : 180.000	460.000	Frais Secrétariat et Comptabilité	17.557 50
		Disponibilités au 31-12-1949...........	34.042 30
	519.909		519.909

b) Compte des Publications.

2° *Disponibilités* au 1ᵉʳ Janvier 1950..	6.746 70	Frais Transport Vol.	4.945
		Disponibilités au 31 décembre 1949....	1.801 70
	6.746 70		6.746 70

c) Situation d'Ensemble au 31 décembre 1949.

3° *Débiteurs.*		*Créditeurs.*	
Chèques Postaux....	196.188	Prov. pour Factures à régler à Imprimerie Paillart...........	200.000
Librairie Fischbacher.	16.120	Publications.........	1.801 70
C. N. E. P. agence H.	13.546	Sté Française de Musicologie	34.042 30
Rentes..............	4.000		
Espèces	5.990		
	235.844		235.844

TABLE DES MATIÈRES

1948

1949

1950

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART. — 1951.

